Die Komposition des französischen idealistischen Romans im 17. Jahrhundert nach seinen Hauptvertretern

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Otto Ninow
aus Dessau

Halle 1935

Großbetrieb für Dissertationsdruck von Robert Noske in Borna-Leipzig
1935

1. Berichterstatter: Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Voretzsch
2. Berichterstatter: Professor Dr. Baesecke

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 1935

Mit Genehmigung der Fakultät ist hier nur der erste Teil der Dissertation gedruckt. Die vollständige Buchausgabe erscheint im Universitätsverlag von Robert Noske in Leipzig C 1

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit

Inhalt.

Seite

I. Das Ziel der Arbeit. Methodisches 1

II. Die zeitlichen und wirklichen Vorläufer des französischen idealistischen Romans im 17. Jahrhundert 3

1. Der indische Roman 3
Anhang: Sakuntala 6
2. Der griechische Roman 7
3. Der lateinische Roman 10
4. Der französische Roman im Mittelalter 11
5. Der italienische Roman 15
6. Der spanische Roman seit 1500 16
7. Der französische idealistische Roman vor dem Erscheinen der Astrée 17

III. Allgemeines über Romantechnik 23

IV. Der französische idealistische Roman im 17. Jahrhundert 27

1. Allgemeiner Überblick über seine Entwicklung in Frankreich . . 27

Der vollständige Druck enthält noch folgende Abschnitte:

IV.

2. Der Aufbau der Astrée des Honoré d'Urfé
3. Der Aufbau der Clélie der Mlle de Scudéry
Anhang: Der Faramond des De La Calprenède
4. Der Aufbau der Princesse de Clèves der Mme de La Fayette

V. Folgerungen und Schlußbetrachtungen.

Sachverzeichnis.

Personenverzeichnis.

Bibliographie.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0054

I. Das Ziel der Arbeit. Methodisches.

Huet, Abbé Lenglet, Sainte-Beuve, G. Körting, Forscher aus älterer und jüngerer Zeit stimmen darin überein: die Astrée ist ein Ereignis. Unverkennbar leitet sie eine neue Epoche ein. Diese Epoche stellt für Frankreich die Zeit dar, in welcher der Roman zu dem wird, was wir unter Roman verstehen.

Nun hat es schon in früherer Zeit Romane gegeben. Sie waren eher da als der Name „Roman“[1]). Auch in Frankreich gab es vor der Astrée erzählende Literatur, ja, selbst auf dem Gebiete des Hirtenromans steht die Astrée nicht einzig und neu da; sie hatte eine Reihe Vorläufer. Es ergibt sich sofort die Frage: wieso steht sie also am Anfang einer neuen Zeit? Man würde sofort an einen strittigen Punkt gelangen, wenn man nicht zwischen Gehalt und Aufbau des Werkes unterscheiden würde.

So entwickeln sich aus der allgemeinen Frage nach dem Aufbau des französischen idealistischen Romans verschiedene Einzelfragen: da Form und Inhalt sich notwendigerweise irgendwie gegenseitig beeinflussen müssen, muß man unbedingt die Elemente feststellen, aus denen der französische Roman sich aufbaut, man muß versuchen, soweit als möglich zu den Quellen vorzudringen, aus denen die französischen Dichter geschöpft haben. Erst auf Grund dieser Feststellungen ist es möglich zu erkennen, ob die französischen Dichter mit Hilfe dieser Elemente etwas Neues geschaffen haben. Dies wird sich besonders daran zeigen, ob sie dem Ganzen eine eigene, neue Form gegeben haben.

Vielleicht wird man, wenn man diesen Weg beschreitet, auch ein sicheres Urteil treffen können, ob die Astrée bei Verwertung alter Elemente schon durch ihr neues Gewand den Beginn einer neuen Zeit für den französischen Roman darstellt.

Es kommt hinzu, daß Geist und Gefühl der Zeit formend und die Form beeinflussend wirken können. So müssen auch sie in den Kreis der Untersuchungen gezogen werden, um so mehr, als auch sie irgendwie gewachsen und geworden sein müssen.

Die Romanepoche, an deren Anfang die Astrée steht, zeigt in ihren Werken eine Entwicklung. Man braucht nicht mehr um die Form an sich

[1]) Über seine Entstehung als Völker- und Sprachbegriff s. Gaston Paris in der Romania — Recueil trimestriel, publ. par Paul Meyer et Gaston Paris — 1, 1—22, 1872; P. Voelker, Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman (Diss. Halle, 1887), Zs. f. rom. Phil. 10, 485 ff.

zu ringen, man strebt danach, sie auszubauen, den Roman stofflich auszudehnen. Das Bewußtsein einer neuen, anerkannten Dichtungsgattung läßt die Flut der Erzeugnisse stromartig anschwellen, bis eine Zeit der Besinnung eintritt, bis aller unnötige Wust ausgemerzt wird. Doch Besinnung ist keine Revolution; sie muß die Elemente bewahren und weiter verwenden lassen.

So ergibt sich für diese Arbeit folgende Einteilung:

1. Eine mit den frühesten Zeiten beginnende Untersuchung der Romane hinsichtlich der Elemente, die sie für den französischen idealistischen Roman geliefert haben können.
2. Charakterisierung des französischen idealistischen Romans; als Musterbeispiele — zugleich auch für die hauptsächlichen Gattungen des idealistischen Romans — dienen, als am Anfange stehend: die Astrée, für die Mitte des Jahrhunderts: die Clélie[2]), als Höhepunkt: die Princesse de Clèves[3]).

---

[2]) Die Meinungen, welches Werk Mlle de Scudéry's größer sei, der Grand Cyrus oder die Clélie, sind geteilt. Ich habe mich für die Clélie entschlossen, da sie ziemlich am Ende des heroisch-galanten Romans steht und schon anderen Einflüssen unterliegt, trotzdem aber die Eigenart des heroisch-galanten Romans bewahrt, also gleichsam Höhepunkt und Ende darstellt. Um nicht der Einseitigkeit zu verfallen, gebe ich im Anhang eine Übersicht über den Faramond.

[3]) Über die „exemplarische Gestalt der Princesse de Clèves" siehe auch R. Burkhart a. a. O. S. 122 ff.

II. Die zeitlichen und wirklichen Vorläufer des französischen idealistischen Romans im 17. Jahrhundert.

1. Der indische Roman.

Wenn ich meinen Überblick über die Romane vor dem französischen idealistischen Roman des 17. Jahrhunderts mit dem indischen Roman beginne, so könnte es nicht gerechtfertigt erscheinen, als Grundlage der Einteilung die Zeit ihres Entstehens anzunehmen. Und doch ist es berechtigt. Wenn auch die eigentliche Romanperiode der indischen Literatur später liegt als die griechische, so gehen doch die Hauptwerke der indischen Dichtung in ihren Wurzeln in sehr frühe Zeiten zurück.

Eine genaue zeitliche Einordnung ist für die indische Literatur nahezu unmöglich. Die großen Werke sind fast nie einheitlich entstanden. Viele Hände waren bei ihrer Abfassung am Werke, um so mehr sind sie freilich Ausdruck nationalen Form- und Gestaltungswillens.

Bei der folgenden Übersicht über die Hauptmerkmale indischer Dichtung stütze ich mich im wesentlichen auf Hermann Oldenberg[4]) und M. Winternitz[5]).

In der ältesten Zeit indischer Dichtung finden sich Werke, deren Inhalt ausschließlich religiöser Natur ist, z. B. das Rigveda. Wie schon „Veda" = Wissen sagt, beschäftigen sie sich mit Dingen, die sich außerhalb des Romans befinden. Die größte weltliche Dichtung aus ältester Zeit ist das Mahābhārata, das große Nationalepos. Eine Mittelstellung zwischen ihm und der vedischen Literatur nimmt das Suparnagedicht ein, welches, wie auch das Pansyaparvan, Prosa mit eingestreuten Versen hat (Old. S. 65) und damit eine Form zeigt, die jahrhundertelang die indische Literatur beherrscht hat, ganz gleich, ob das Werk als Roman oder als Epos bezeichnet wird, die dann auch in andere Literaturen übergegangen ist und schließlich auch im Roman des 17. Jahrhunderts auftaucht. Die Prosa ist noch verhältnismäßig einfach und kindlich. Man kann verfolgen, wie sie mit der Zeit immer mehr

---

[4]) Hermann Oldenberg, Zur Geschichte der altindischen Prosa. In den Abhandlungen der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin 1916/17.

[5]) M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur. 3 Bde. Leipzig 1905—1920.

ausgeschmückt wird (Old. S. 70). Im weiteren Verlauf treten Verse als direkte Rede (Monodialoge) auf, doch werden sie auch zur schwungvolleren Wiederholung von vorher in Prosa Gesagtem verwandt (Old. S. 76).

Gegenüber dem gleichmäßigen Fluß der Prosa haben also die Verse den Zweck, Worte auftretender Personen in bedeutungsvollen Situationen besonders hervorzuheben, oder sie sind die poetisch gefaßte — vielleicht in Versen leichter einprägsame — Moral der Geschichte. Oldenberg meint S. 86, diese Art herrsche bis zur Zeit der Kunstprosa. Wie jedoch das Pantschatantra beweist, hat auch in der Zeit der Kunstprosa diese Art nicht aufgehört. Oldenberg erkennt in dieser Form des Dichtens eine Verwandtschaft unter den indoeuropäischen Völkern und verweist auf den Kulturzusammenhang. Tatsächlich taucht diese Form des Dichtens immer wieder hier und dort auf, doch niemals mit der eindrucksvollen Ausschließlichkeit wie bei den Indern. Im Laufe der Zeit entwickelte sich der Vers im Indischen zur Epik, die Prosa zur Kunstprosa: Kānya (s. Oldenberg S. 99).

Werfen wir einen Blick auf das Epos, so zeigt sich schon von früh an die Neigung zum Einflechten und Verschachteln. Sowohl im Mahābhārata wie im Rāmāyana wird der Gang der Erzählung durch die Einfügung zahlreicher brahmanischer Mythen und Legenden unterbrochen (Beispiele: s. Winternitz S. 408).

Noch für das 2.—3. Jahrhundert findet Winternitz als Charakteristikum, daß es eine Scheidung zwischen den Formen der Prosa und Poesie eigentlich nicht gibt. Wir finden Romane, die sich von den Kunstepen nur dadurch unterscheiden, daß ihnen die metrische Form fehlt. Das Mahā-Nimmagga-Jatāka ist mit seinen eingeschobenen zahlreichen Anekdoten, Rätseln und Erzählungen ein ganzer Roman. Je kunstvoller die Dichtung wird, um so mehr Vorliebe herrscht für langatmige Beschreibungen, während die Handlung schablonenmäßig und kümmerlich bleibt (Wint. III, 3).

Für das 4. Jahrhundert n. Chr. wird die klassische Zeit der indischen Dichtung angesetzt. In diesem Jahrhundert hat neben anderen berühmten Dramatikern der Dichter Kālidāsa gelebt. Die Spruchverse, die sich im Epos und Roman fanden, gehen auch in das Drama über, das, wie ich im Anhang an Kālidāsas berühmter Dichtung zeigen werde, eigentlich mehr romanhaft ist als die Art, die wir mit Roman zu bezeichnen pflegen, und undramatischer als unsere Dramen. Auf S. 371—374 des 3. Bandes gibt Winternitz einen Überblick über die verschiedenen Erzählungswerke. Für alle gilt mehr oder weniger die gleiche Kompositionsmanier: die Einschachtelung (Ich-Erzählung findet sich auch in Epen und Purānas). In den Romanen tritt eine Verfeinerung dieser Art ein, wenn auch andere Personen die Geschichten der Helden erzählen.

Durch seine eingestreuten Novellen hat das Pantschatantra befruchtend auf viele Völker gewirkt. Man hat seinen Einfluß, wenn

nicht sogar das übersetzte und bearbeitete Werk selbst im Persischen, Arabischen und Hebräischen gefunden; es hat im Mittelalter seinen Eingang in die abendländischen Literaturen gefunden. Boccaccio, der selbst wieder richtunggebend für spätere Geschlechter gewirkt hat, benutzte und bearbeitete zahlreiche Novellen aus der indischen Dichtung [6]). Der Dolopathos, der Roman der sieben Weisen des französischen Mittelalters haben ihre Quellen im Pantschatantra. Zur Vertiefung des Gesagten vgl. die in der Einleitung der Ausgabe von Theodor Benfey [7]) dargelegten Forschungsergebnisse. Benfey betont und beweist den wechselseitigen Einfluß zwischen Griechenland und Indien.

Es folge nunmehr ein Überblick über die Anlage des Werkes.

1. Die Einleitung.

Der Dichter nennt sich — Anrufung der Götter.

Der Rahmen wird in Form einer Geschichte gegeben. Inhalt: ein König hat drei dumme Söhne, sie werden durch die folgenden Bücher unterrichtet und weise. Auch der Rahmen enthält eingestreut weise Bemerkungen. Bereits in dieser Einleitung wird gesagt, daß Wischnusarman, der Dichter, mit seinen fünf Büchern und ihrer erziehlichen Absicht vollen Erfolg gehabt habe — also umspannt der Rahmen nicht einmal das Ganze, sondern ist sogar noch eher nur eine Einleitung. Der Schluß der Einleitung ist zugleich Ergebnis des Ganzen.

Auch der Inhalt der fünf Bücher wird bereits in der Einleitung genannt: 1. Verfeindung von Freunden; 2. Erwerbung von Freunden; 3. Krähen- und Eulenkrieg; 4. Verlust von schon Besessenem; 5. Handeln ohne sorgfältige Prüfung.

2. Die Bücher.

Jedes Buch beginnt: Hier beginnt das (erste) Buch ... genannt. Dessen erste Strophe ist folgende: ... Darauf wird im ersten Vers eine kurze Zielsetzung gegeben, z. B. S. 4: Im Walde wird durch den heimtück'schen habgierigen Schakal zerstört des Löwen und des Stieres Liebe, die große, immer wachsende.

Der allgemeine Aufbau ist: es beginnt eine Geschichte, teils Tier- teils Menschenerzählung, beide werden völlig gleich geachtet. Eine Grenze zwischen Wirklichem und Gedachtem ist nicht vorhanden. In diese Geschichte eingebettet sind zahlreiche Sprüche und Weissagungen in Versen; für das 1. Buch zählt Benfey allein 475! Die Romanhelden erzählen sich abwechselnd nicht nur die Weisheiten, sondern ebenso leicht Geschichten aller Art, die alle der parallelen Verstärkung der Handlung dienen. Dabei geschieht es wiederholt, daß die Gestalten der Geschichten heraustreten und von sich aus neue Geschichten erzählen, ja, aus diesen können sogar wieder Geschichtenerzähler kommen. Weiter wird die Schachtelmanier nicht getrieben, und die einzelnen Geschichten werden auch wieder kurz zu Ende geführt.

Von diesem Schema unterscheidet sich grundlegend das letzte Buch. Es hat keine Rahmenerzählung, sondern beginnt mit einer eigentlichen Geschichte.

Aus ihr entwickelt sich eine zweite, daraus eine dritte Erzählung. Diese wird der Rahmen für die übrigen zwölf. Jedesmal, wenn eine zu Ende ist, kommt ein kurzer Vers, der Programm für die nächste Geschichte wird. Auf

---

[6]) Löhmann, Die Rahmenerzählung in Boccaccio's Dekamerone. Diss. Halle 1935, vollständig als Heft XXII der von K. Voretzsch herausgegebenen Romanistischen Arbeiten.

[7]) Theodor Benfey, Pantschatantra. 2 Teile. Leipzig 1859. Der 1. Teil behandelt das Werk wissenschaftlich, der 2. enthält den Text.

den eigentlichen Schluß der Geschichte folgt der Abschluß des Werkes (S. 363): so schließt das fünfte Buch des vom hl. Wischnusarman verfaßten Pantschatantra, genannt »Handeln ohne sorgfältige Prüfung«. Auch die anderen Bücher haben gewöhnlich einen lehrhaften Schluß. In einer besonderen Schlußstrophe wird der Gedanke an den ursprünglichen Rahmen andeutend wieder vorgebracht.

Einschachtelung und Bereicherung sind die einzigen Elemente, die für den französischen Roman in Frage kommen könnten.

Anhang.

Die „Sakuntala" des Kālidāsa.

Im Indischen finden wir eine Reihe von Novellensammlungen, die, zusammengehalten durch einen Rahmen, in der Gesamtheit als Roman bezeichnet werden. Man kann sie jedoch ebenso wenig als Romane in unserem — dem eigentlichen — Sinne ansehen, wie man das „Drama" Sakuntala nicht als Drama im eigentlichen Sinnen ansehen kann. Die scharfen Grenzen, die wir zwischen den einzelnen Gattungen der Dichtung zu ziehen gewohnt sind, kommen für die indische Dichtung nicht in Frage. Daher darf man wohl das „Drama" Sakuntala auf seine romanhaften Elemente und seinen Aufbau hin untersuchen. Es wird uns dabei romanhafter erscheinen als die kurzen novellenartigen Erzählungen und die sie umschließenden Rahmen. Der Hauptunterschied ist die gewisse psychologische Entwicklung der Charaktere in der Sakuntala. Daß die Form der Wechselrede als Vorrecht des Dramas auch in späterer Zeit angezweifelt wurde, zeigt neben manchem anderen Versuch Alexander Dumas' Roman „Das Halsband der Königin".

Zum folgenden vgl. die Prosaübersetzung von H. C. Keller[8]).

Ein Vorspiel führt in das eigentliche Schauspiel ein. Bald lernen wir die Hauptpersonen kennen, die auch gleich im Anfang ihre Zusammengehörigkeit fühlen. Es ergeben sich Charakter und Tätigkeit Sakuntalas und ihrer Freundinnen (die eigentlichen Romane haben keine Charakterentwicklung!). Reflexion und Handeln wechseln ständig. Der Narr, eine Gegenfigur zum König, gibt am Anfang des 2. Aktes die bisherige Entwicklung in Monologform (vgl. Celadon-Hylas!). Im Dialog mit dem Narren werden darauf alle Möglichkeiten und die nötigen Charakteristika gegeben. Der ganze erste — 2 Akte umfassende — Gedankenabschnitt dient dazu, in die Zeit, in ihre Mythen und Gedanken einzuführen und die handelnden Personen auftreten zu lassen. Er enthält eine Reihe Entwicklungsmöglichkeiten.

Eine Nebenperson gibt im 3. Akt den inzwischen erfolgten weiteren Gang der Handlung an. Es zeigt sich das Schwanken zwischen romanhafter Veranlagung und dramatischer Notwendigkeit. Der Dichter kann nicht alles durch Handlung ausdrücken, er läßt passend nacherzählen. An Höhepunkten (III, 2; IV, 6; VI, 2) sind Verse eingestreut (vgl. Astrée und Clélie!). Ständig wechseln Höhe- und Tiefpunkte. Für den Übergang sorgen Vor- und Zwischenspiele (III, 3). Retardation wird gern angewendet (V, 4 der König erkennt seine Gattin nicht). Kalidasa zeigt sich als Meister im Aufbau einer Szene. Er ringt sich aber nicht so weit durch, alle Folgerungen aus dem tragi-

[8]) Kalidasa, Sakuntala, deutsch von H. C. Keller, bei Phil. Reclam.

schen Geschick Sakuntalas zu ziehen. Er kann seinen Zuhörern nicht für längere Zeit die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang nehmen. Schließlich sei noch ein Porträt erwähnt, das der König von seiner Frau malt. In VI, 5 wird das Bild Sakuntalas gebracht. Der König malt daran weiter und erinnert beim Malen an alles, was Besonderes an und um Sakunntala war. Dabei ist die Gestalt personifiziert.

Außer dem handelnden Paare sind noch eine größere Anzahl anderer Personen vorhanden, die jedoch nie zur Bedeutung des Hauptpaares gelangen. Sie werden benutzt, um eine gewisse Parallelität, die der Dichter besonders zu lieben scheint, hervorzubringen, z. B. der König und der Narr, Kanva und der Schüler, Sakuntala und ihre Freundinnen, nicht zuletzt Natur und Handlung. Es wird also viel Wert auf Charakterisierung gelegt. Außerdem dienen diese Nebenpersonen dazu, die Handlung, allerdings gesprächsweise, vorwärtszutreiben. Ein eigentliches Handeln während der Szene kommt nicht sehr häufig vor. Der Charakter eines Dramas in unserem Sinne ist nicht vorhanden. Viel Wert wird gelegt auf gute Einleitung, auf Überleitungen (Vorspiele), auf ausdrucksvollen Ausklang. Das Werk schließt durch das Eingreifen der Götter — also durch Wunder. Es wirkt aber bei der Gesamtanlage des Werkes echt im Gegensatz zum aufgeklärten 17. Jahrhundert.

Das Hauptmotiv ist die Liebe, aber nicht als diskutierbarer Gegenstand, sondern als Erlebnis zweier Menschen. Das starke Naturgefühl unterscheidet sich vorteilhaft von den naturbetonten Schilderungen im späteren griechischen oder gar französischen Roman.

2. Der griechische Roman.

Als nächster in der Reihe der idealistischen Romane folgt der griechische Roman. Schon frühzeitig ist erkannt worden, daß der griechische Roman irgendwie Elemente für die späteren Romane geliefert hat. Für uns gilt es hier, diejenigen festzustellen, die etwa auch im französischen Roman wirksam geworden sind. Daß Gemeinsames vorhanden ist, nimmt schon Erwin Rhode [9]) an. Er verlangt auf S. 404 seines Buches in einer Anmerkung eine genaue Untersuchung der Beziehungen der beiden Romangattungen zueinander, die im Rahmen dieser Arbeit freilich nicht gegeben werden kann. Es müssen einige Hinweise genügen.

Der griechische Roman unterscheidet sich wesentlich vom modernen. Nur eine Eigenschaft ist beiden eigen: die Breite. Freilich ist die Ursache dazu wieder verschieden. Im Roman unserer Zeit ergibt sich die Breite als notwendige Folge „der nach innen sich vertiefenden Erzählungsweise“ [10]), während im griechischen Roman die Breite durch die Anhäufung äußerer Erlebnisse entsteht. Die griechischen Romane zeigen fast durchweg das gleiche Schema:

Zwei Liebende werden nach kurzem Beisammensein ins Weite getrieben, sie müssen unerhörte Abenteuer bestehen, die entferntesten Länder bereisen und immer wieder ihre Treue und Standhaftigkeit beweisen. Schließlich nimmt alles ein gutes Ende. Dazwischen ist der Roman an-

[9]) Erwin Rhode, Der griechische Roman und seine Vorläufer 1875/1914³. In 1914³ sind auch die späteren Ergänzungen wertvoll.

[10]) ib. S. 182 ff.

gefüllt mit einer Menge buntester Ereignisse, die nur selten mit dem eigentlichen Paare in inneren Beziehungen stehen.

Dieses Schema hat sich natürlich erst im Laufe der Zeit herausgebildet. Rhode weist drei Stufen nach. Über die Bildung des eigentlichen Liebesromans s. S. 262. Die Hauptperiode dieses Romans nennt Rhode den sophistischen Roman[11]). Als besondere Merkmale findet er (s. S. 380) die zahlreichen Prunkstücke von Beschreibungen, Reden, Monologen und Briefen, die die Leere und Kälte der ganzen Erzählung dartun.

Wann hätte nun der griechische Roman auf das Abendland wirken können? Eine zeitlich direkte Berührung zwischen griechischer und abendländischer Kultur fand statt während der Kreuzzüge (S. 571—575), also zu einer Zeit, wo bereits die byzantinische Dichtung herrschte, die nur formelhaft die Elemente des griechischen Liebesromans übernommen hat und im übrigen ein eigenes Gesicht zeigt. Ebenso ist es nicht bekannt, ob nur Teile von griechischen Dichtungen oder ganze Werke in die Heimat gebracht wurden. Die Byzantiner haben nicht nur gegeben, sie haben auch empfangen. Man denke nur an die Bedeutung der arabisch-indischen Reisenovelle für die Bildung des griechischen Liebesromans. So weist denn die Vererbung griechischer Elemente an spätere Jahrhunderte einige Schwierigkeiten auf. Der Haupteinfluß griechischer Dichtung auf den französischen Roman des 17. Jahrhunderts kommt nicht auf dem Wege von der mittelalterlichen Dichtung her. Die Dichter des 17. Jahrhs., vor allem Mlle de Scudéry, sind direkt an den griechischen Roman herangegangen. Der Weg eines Einflusses des griechischen Romans über die byzantinische Dichtung schaltet sich ziemlich aus. Es ist eine Art Wiederentdeckung. Wenn Gaston Paris[12]) nachweist, welch enge Bande den französischen mittelalterlichen Roman mit dem byzantinischen verknüpften, so ist es kein Widerspruch.

Unter den bekanntesten Dichtern (Iamblichus, Xenophon, Heliodor, Achilles Tatius) hat Heliodor die größte Bedeutung gehabt und den größten Einfluß ausgeübt[13]). Er ist der einzige, der eine kunstgerechte Anordnung seiner Erzählung getroffen hat. Es mögen auf Grund seiner „Äthiopischen Geschichten“[14]) einige charakteristische Züge folgen.

Wir werden sofort in medias res geführt[15]), bemerkenswerterweise in Verbindung mit einer Naturschilderung — wie später im 17. Jahrh. Die Be-

[11]) E. Klebs a. a. O. weist 317 ff nach, daß auch die Römer sophistische Reden lieben, daß nicht allein im Apolloniusroman, sondern auch bei Apulejus sich sophistische Elemente finden.

[12]) G. Paris, Cosmopolis (Sept. 1898 S. 760: Etudes sur la litt. du moyen-âge. Le Roman d'aventure).

[13]) Oeftering S. 2; H., der Schöpfer des gr. Romans, S. 22. H. schuf die kunstvolle Komposition; Waldberg S. 152 ff Über den Einfluß.

[14]) Äthiopische Geschichten des Heliodor, deutsch von Friedrich Jakobs, Stuttgart 1837. Wertvoll durch beigefügte Stellen Amyots.

[15]) Pfandl S. 259. Ursache des Invertierens der Handlung ist H.s Einfluß. Beispiel: Poema des Gonzal de Céspedes y Meneses. Oeftering S. 3: Ursprung dieser Technik ist »das berühmte Horazische Gesetz«.

schreibung der Landschaft ist anschaulich. Gut ist auch die Wechselrede. Eine gewisse Einheit, die an das Drama erinnert, ist zu beachten. Der Ort ist Ägpten und das anschließende Äthiopien. Nur durch die Geschichten gestattet sich der Dichter seine Helden an andere Orte der hellenistischen Welt zu schicken. Die Geschichten werden oft von den Personen, die sie erlebt haben, selbst erzählt. Nach der plötzlichen Einführung klären uns erst spätere Erzählungen über die verwickelten Geschicke des oder der Helden auf. Dadurch wird eine gewisse Spannung erzielt. Die Personen erhalten im Anfang einen geheimnisvollen Glanz und Reiz, besonders Theagenes und Charikleia. Die Ordnung wird scharf eingehalten. In weitausholender Breite werden alle Abenteuer erzählt, wodurch das Ganze ziemlich weitschweifig wird. Eine psychologische Entwicklung ist nicht vorhanden (Rhode und Oeftering [16])), aber psychologische Hinweise werden in bestimmten Augenblicken gegeben. Die Personen sind Marionetten. Die Gestalten der ursprünglichen Nebengeschichten tauchen im Verlauf der Haupthandlung immer wieder auf. Unwahrscheinlichkeiten werden im Anschluß durch Nacherzählungen glaubhaft gemacht. Die Charaktere sind leere und leblose Ideale. Durch prophetische Vorausblicke, Träume und Orakelsprüche (I, 18) gibt der Dichter seiner Handlung Anstöße. Die Orakelsprüche werden gewöhnlich in Versen gegeben — Indischer Roman! Begegnet man einer für spätere Geschichten wichtigen Person, so geschieht es immer in abwechslungsreicher, möglichst unterhaltsamer Weise. Erst nach und nach ergibt es sich, daß der Betreffende so überaus wichtig war (II, 24). Die Form der Schachtelmanier ist nicht rein durchgeführt: die neu sich ergebende Handlung läuft der alten parallel und wird mit ihr verquickt (vgl. Thisbegeschichte). Der historische Hintergrund — vgl. Oeftering [17]) — ist für die Hauptverhandlung besonders gegen das Ende hin von einiger Bedeutung. Der Dichter vermeidet schlauerweise die zu starke Betonung des Historischen und hat damit seinen Gestalten gegenüber freie Hand.

Die Einteilung in die 10 Bücher ist sehr willkürlich und trennt mehrfach zusammenhängenden Inhalt: so zwischen II und III; zwischen III und IV. Die Erzählung des Kalasiris, die III und IV füllt, dehnt sich noch bis V, 1 aus. Neben den Einlagen seines Wissens finden wir bei Heliodor eine Vorliebe für große Reden (Verteidigungsrede der Charikleia gegen die sofortige Heirat mit Thymis I, 22) und zierliche Briefe. Diese sind jedoch nicht nur reine Beigaben, sie stellen ähnlich wie im heroisch-galanten Roman ein handlungsförderndes oder erklärendes Element dar. Ein wesentlicher Bestandteil sind die ausgedehnten Beschreibungen von Festen, Opfern und Aufzügen. Oft wird gleich die Entstehungsgeschichte erzählt: IV, 1. Es sind Musterbeispiele für die »Ekphrasis«. Neben den gereimten Orakelsprüchen gibt es mancherlei andere Verse. Die Schilderung ist lebensvoller als im 17. Jahrh., vgl. IV, 11 S. 170. Ausgesetzte Kinder bekommen Gegenstände mit, an denen man sie später erkennen kann. Niemals vergißt Heliodor den Aufbau seines Romans, niemals macht er den Gang der Gesamthandlung durch Einschiebsel unkenntlich. Er liebt eine gewisse Feierlichkeit (Epos!), die leicht unecht wirkt.

Schließlich möchte ich mich noch dem Longus zuwenden, dem man den ersten Hirtenroman zuschreibt [18]). Über seine Bedeutung s. Jakobs [19]).

Ein Vorwort dient zur Einstimmung. Langsam wird der Leser in den Roman eingeführt. Der Ort wird beschrieben, die Geschichte entsteht, die sich

---

[16]) Oeftering S. 23.

[17]) ib. S. 25. Ein historischer Hintergrund, auf dem sich die erzählten Ereignisse abheben würden, fehlt vollständig.

[18]) Jakobs, Die Hirtengeschichte des Longus s. Bibliographie.

[19]) ib. S. 7.

unter Hirten in einer wahren Hirtenlandschaft abspielt. Ein Hirt findet ein ausgesetztes Kind, ein anderer später das dazugehörige Mädchen. Erkennungszeichen sind den Kindern beigegeben (vgl. Heliodor!). Langsam entwickelt und steigert sich die (beiderseitige!) Liebe. Die Haupthandlung wird durch verhältnismäßig wenig Einschübe unterbrochen. Es finden sich einige kurze, erklärende Geschichten (I, 27; III, 23; II, 3—6; II, 34 u. a.).

Der Roman zeichnet sich durch viel Beschreibung und verhältnismäßig wenig direkte Rede aus. Zwiesprache findet so gut wie gar nicht statt (Gegensatz zu Heliodor!). Stets sprechen oder erzählen die Betreffenden einen ganzen Abschnitt lang ohne Pause. Die direkte Rede hebt damit die Bedeutung des Gesagten (I, 14; I, 18). Retardierende oder noch mehr komplizierende Gestalten sind andere verliebte Schäfer, sind die Überfälle Fremder auf die Schäfer, besonders der Überfall der Methymnäer, der Raub des Hauptpaares. Erstaunlich ist die enge Verbundenheit mit den Jahres- und Tageszeiten. Im Gegensatz zum späteren Schäferroman erscheinen uns hier die Romangestalten als wirkliche Schäfer, als arme Leute. Die Götter- und Nymphenwelt nimmt teil am menschlichen Geschehen, der Schluß kommt aber ohne ihre Einwirkung zustande.

Das dritte Buch sollte ursprünglich wohl eine Art Retardierung vorstellen: der Winter läßt die Beziehungen der beiden Hauptgestalten zueinander unterbrechen. Bald aber findet es der Dichter langweilig und erfindet voll List eine Reihe Möglichkeiten, die beiden zusammenkommen zu lassen. Im letzten Buch häufen sich hindernde und treibende Momente. Erstaunlich wirken auf uns die recht leichtsinnigen und ungerechtfertigten Kindesaussetzungen. Reich an Episoden zeigt sich dieser letzte Band: der Blumengarten, die Knabenliebe des Gnatho IV, 19, die erste Erkennungsgeschichte.

Der glückliche Schluß unterscheidet das Werk am deutlichsten von den übrigen griechischen Romanen in vorteilhafter Weise, unterscheidet ihn auch von der Astrée und wirkt trotz des Eingreifens von Göttern und Nymphen auf uns echter und wirklicher, weil er mehr als irgendein anderes Werk eine starke Verbundenheit mit seinem Heimatlande zeigt.

Man kann abschließend folgendes bemerken: im Anfang des griechischen Romans stand das Einheitsschema, in dieses dürftige Schema mußte Abwechslung gebracht werden. Dazu eigneten sich nicht der Anfangs- und der Schlußteil. Sie bleiben also Schema. Heliodor versetzt uns als erster sogleich in die Entwicklung, das erste Stadium wird später nachgeholt. Die Tendenz nach Häufung bunter und sensationeller Episoden und Abenteuer erreicht bei Iamblichus den Höhepunkt.

3. Der lateinische Roman.

Durchsucht man die römische Literatur[20]) nach Romanen, so findet man nur wenige Namen[21]). Prüft man schließlich auch noch diese hinsichtlich der Wahl der Stoffe, so findet man eigentlich nur ein einziges Werk, das den Anspruch machen darf, römisch nach Inhalt und Form zu sein: die „Satirae" von Titus Petronius Arbiter. Es sind Begebenheiten und Beschreibungen — in welchem Geiste, läßt ohne weiteres der Titel erkennen — aus dem sittenverderbten Rom. Sie kommen also für den idealistischen Roman wenig in Betracht, wenn sich auch hier die

[20]) Die herangezogenen Werke s. in der Bibliographie.
[21]) Julius Valerius; Virgil; Nemesianus; Publius Ovidius Naso.

Mischung von Prosa und Poesie findet. Wenn wir vom Alexanderroman, seinem chronologischen Aufbau, und den Metamorphosen des Apulejus, einer reinen Rahmenhandlung mit vielen eingestreuten Erzählungen absehen, bleibt schließlich das dritte Werk, das uns allein beschäftigen soll: der Apolloniusroman. Er ist außerordentlich einflußreich für seine Zeit sowie die folgenden Jahrhunderte gewesen. Sein Inhalt verweist ihn nach Griechenland, bekannt wurde er in lateinischem Gewande [22]).

Die Erzählungstechnik ist ziemlich mangelhaft. Die Nebengeschichte des Königs Antiochus dient dazu, den Helden zweimal in Bewegung zu setzen. Er verschwindet 14 Jahre lang, man weiß nicht, was er inzwischen getan hat. Schließlich übernimmt an Stelle des Vaters die Tochter die erste Rolle in der Erzählung. Der Schluß ist nur durch Eingreifen einer Gottheit möglich (vgl. indischer und griechischer Roman!). Sonst findet sich nicht viel Übernatürliches. Die Charakteristik ist wenig ausgebildet. Apollonius, die Gattin und Tochter sind blutlose Tugendhelden. Dafür wird der Roman reich durch bunte Abenteuer. Die Zahl der Personen ist gering, daher die Handlung übersichtlich. Die sophistische Rede ist beliebt. Die Bereicherungen des griechischen Romans (Reden, Schilderungen, Briefe, Verse) finden sich ebenso stark im Apolloniusroman und beweisen, daß die Verwandtschaft zwischen beiden Gattungen groß ist.

Bis auf den Apolloniusroman und den mehr stofflichen Einfluß einiger Dichter hat somit die römisch-lateinische Literatur nichts für den französischen Roman geliefert. Der Apolloniusroman bedeutet nur eine Bewahrung griechischer Dichtung.

4. Der französische Roman im Mittelalter.

In unserer Betrachtung schließt sich nun in chronologischer Reihenfolge der französische Roman im Mittelalter an. Verfolgt man die Entwicklung des Romans, denkt man an das, was ich weiter oben vom griechischen Roman sagte, so findet man eine merkwürdige Übereinstimmung. Als ältestes großes Zeugnis griechischer Dichtung haben wir die Ilias und die Odyssee. Aus dem Heldenepos wurde mehr und mehr ein Epos, das nicht nur ein Ziel hatte: den reckenhaften Helden, sondern zwei unter dem Gesichtswinkel des Ritterlichen: Heldentat und Frauendienst. Aus dieser Art entwickelte sich der Roman. Eine gleiche Entwicklung zeigt die französische Dichtung. Ihr Anfang sind die Heldenlieder [23]), Chansons de gestes, ihr berühmtestes das Rolandslied. Sie werden abgelöst durch den höfischen Versroman, dieser wird zum Prosaroman. Entsprechend parallel entwickelt sich auch die germanisch-deutsche Literatur und, wenn auch unter anderen Vorbedingungen und damit die Fortentwicklung des Volkscharakters andeutend, die indische Dichtung.

---

[22]) Äußerungen dazu s. bei Rhode; Herm. Hagen, Der Roman von König Apollonius 1878; Elimar Klebs, Die Erzählung von Ap. von Tyrus 1899.

[23]) Gaston Paris S. 34 Abschn. 18; elle (l'epopée nationale) peut être définie une histoire poétique fondée sur une poésie nationale antérieure.

Auch an ihrem Anfang steht neben der religiösen Dichtung das Nationalepos Mahābhārata, das abgelöst wird durch romanhafte Entwicklung. Es zeigt sich, daß das reine, wahre Volks- und Nationalepos am Anfang großer Entwicklung von Dichtung und Kultur steht, daß nur ein unverbrauchtes, in sich bewußtes und auf seine Taten stolzes Volk fähig ist, solch Epos hervorzubringen.

Im Hinblick auf die Bedeutung für die Zukunft habe ich mich auf folgende Gruppen beschränkt: das Helden- und antike Epos, der antike Roman, der byzantinische Roman, der Artus- und höfische Ritterroman Chrestiens, die Rahmenerzählung, der allegorische Roman, die Prosaromane.

Ist das Heldenepos [24]) in seiner reinen Form durch germanischen Geist entstanden, so ist der Roman von anderer Sinnesart. Wir sahen seine Entwicklung im Hellenismus. Merkwürdig wesensverwandt zeigt sich im Laufe der Zeiten der französische Geist. Der Ort der Entstehung des ritterlichen Romans ist Frankreich, reich beeinflußt von der Antike.

Das Heldenepos Frankreichs kommt als Vergleich zur sentimentalen Romanproduktion nicht in Betracht. Die Grenze, die zwischen beiden gezogen ist, deutet Remppis [25]) an. Zeitlich gesehen, sucht das Epos Altes, der Roman will Modernes.

Dafür muß ich mich kurz mit dem Versroman beschäftigen, der in seinem Inhalt auf die Antike Bezug nimmt und so inhaltlich von ihr abhängig ist. Die alten Stoffe, die alten Helden tauchen auf, aber in der Art des höfischen Heldentums [26]). Die geschichtliche Vergangenheit wird zeitgenössisch umgewandelt in einen Schauplatz ritterlicher Tugenden und Abenteuer. Eine Beweisstelle, wie stark der Einfluß Griechenlands, der Antike überhaupt empfunden wird, finden wir im Cligès v. 27 ff und 31 ff: ... Grece ot de chevalerie Le premier los et de clergie. Puis vint chevalerie a Rome Et de la clergie la some, Qui ore est an France venue ...

Zeitlich genommen besteht kein großer Zwischenraum zwischen dem Eindringen der antiken Stoffe und Chrestien (10 Jahre etwa) [27]). Der Alexanderroman wurde im Laufe seiner wiederholten Überarbeitungen (Kallisthenes[Pseudo-], Valerius, französische Bearbeitungen) seines eigentlichen Aussehens und antiken Charakters beraubt [28]). Mystik und Wunder dringen ein, die Ausdehnung nimmt zu. In der Fassung von Lambert le Tort und Alexander von Bernai ist er nicht mehr zu einem organischen Ganzen geordnet, sondern besteht aus einer lockeren Folge von Episoden. Die übrigen antiken Romane haben eine geschlossenere Form. Alle haben als Hintergrund den Orient, die Hand-

[24]) ib. S. 58/59 eine kurze Charakteristik.
[25]) Remppis S. 146 und 148.
[26]) Olschki S. 77—79.
[27]) ib. S. 81.
[28]) Gaston Paris S. 74 Abschnitt 44.

lung zeigt sich zeitgenössisch. Neben den konventionellen Schlachtenschilderungen hat der Trojaroman viel aufgehäuftes Wissen. Er enthält auch mehrere eingeschobene Geschichten, kann aber kaum als Vorbild für den Roman des 17. Jahrh. gelten. Die Zyklenbildung schließt sich später ebenfalls aus. Daß sie möglich ist, zeigt der Amadisroman.

Der byzantinische Roman ist größtenteils nach der Blüte des höfischen Romans entstanden. Er strebt eine Verbindung des alten mit dem neuen christlichen Roman an[29]). Wird das historische Element beseitigt, so entsteht der reine Abenteuerroman[30]). Der Wanderer unter der Art dieser Romane, der Apolloniusroman, kam natürlich auch ins Altfranzösische. Er wird nachgeahmt im Jourdain de Blaivies. Das Motiv wurde schon im „Wilhelm von England" verwendet. Schließlich sind noch drei Werke zu nennen:

1. Floire et Blanchefloire (1170?).

Ein weitverbreiteter Roman! Oeftering findet in ihm eine ganz auffällige Ähnlichkeit mit Heliodor[31]). Die Elemente des griechischen Romans finden sich getreulich wieder (s. o.).

2. Der Guillaume de Dôle (um 1200 von Jehan Renart).

Muttermale spielen eine wichtige Rolle, wie auch später im 17. Jahrh. Dort dienen sie allerdings zum Erkennen der Romanhelden. Im Guillaume de Dôle wird das Muttermal handlungsförderndes Element und hat dem Roman sogar seinen Beinamen gegeben: Roman de la Rose. Hervorheben müssen wir die vielen eingeflochtenen Lieder!

3. Die mehr novellenartige Erzählung von Aucassin und Nicolette.

Der Aufbau der Erzählung hat eine Form, wie wir sie ähnlich in der indischen Dichtung fanden: die Mischung von Prosa und Poesie (nicht nur ein Einflechten einzelner Gedichte oder Verse). Diente dort die Poesie als äußere Form weiser Gedanken, so sind die Versstellen, abgesehen von Anfang und Schluß, auch Träger der Handlung, die sie mehr von der gefühlsmäßigen Seite auffassen. Die Anfangsverse enthalten die Exposition, die Schlußverse besingen den glücklichen Ausgang, die Stimmung der Helden, den Abschied des Dichters. Trotz des kleinen Umfangs haben wir auch hier die Elemente des griechischen Romans. Und doch gibt es Unterschiede: die Ausgangsstellung ist zwar ein Liebespaar, es gibt aber keine Nacherzählungen, man wird auch nicht in medias res geführt. Alles Aufschiebende, Trennende, Bereichernde ist nur kurz angedeutet.

Ich wende mich nun dem höfischen Roman Chrestiens zu. (Die Romane entstehen nach 1160.) Der höfische oder Artusroman

[29]) ib. S. 85 Abschn. 52, S. 81 (Sept Sages).
[30]) Voretzsch Kapitel IX: Chrestien und die höfische Dichtung.
[31]) Oeftering S. 40 ff.

zeigt eine reife, ausgebildete Technik. Saran[32]) hat eine ausgezeichnete Charakteristik dieses Romans gegeben.

Im Artusroman hängen die Stücke selten innerlich zusammen. Meist liegt eine einfache Fabel zugrunde und wird durch episodische Einschübe aufgeschwellt. Diese Episoden sind kleine, in sich abgeschlossene Abenteuer, die deutlich mit der Haupthandlung verbunden sind und die, ohne den Gang der Handlung zu stören, herausgenommen werden können. Auch ihre Reihenfolge ist meist willkürlich. Oft ist die Grundfabel nur der Rahmen für diese Einschübe. Der Schwerpunkt liegt dann auf der Gesamtheit dieser Episoden. Ein durchgehender Gedanke ist daher nur ausnahmsweise vorhanden. Ergänzungen nach vorn durch eine Vorgeschichte, nach hinten durch eine Fortsetzung sind beliebt. Über die eigenartige Einschachtelungstechnik s. Olschki[33]).

Wichtig ist Chrestien auch die Genealogie. Den Geschichten der Hauptheiden geht gewöhnlich der Liebesroman der Eltern voraus (vgl. damit die Astrée und Clélie, dagegen die Princesse de Clèves). Schließlich möchte ich noch den Zauberbrunnen Yvains erwähnen. Diese lösende oder erklärende Möglichkeit zieht sich somit durch die gesamte Romanproduktion von der Antike bis zur Neuzeit. Zwischen der Astrée und der hier geschilderten Kompositionsmanier besteht viel Ähnlichkeit: die gleichen Reflexionen des Dichters, die gleichen Monologe seiner Gestalten.

Wir begegneten der Rahmenerzählung[34]) schon in der indischen Dichtung. Über den Orient und die Antike drang sie in den Kulturkreis um das Mittelmeer ein. Von dort gelangt sie in die französische Literatur. Ihr Kennzeichen ist die deutliche Trennung von Rahmen und eingestreuten Erzählungen. Diese Geschichten sind in ihrer Geisteshaltung sehr verschieden untereinander. Die Einfügung erfolgt unabhängig von der Handlung, ihre Zahl ist beliebig. Wichtige Werke sind: das Buch der Sieben Weisen (Einfluß der indischen Literatur[35])) und der Dolopathos. Mit dieser Art haben die Romane des 17. Jahrhs. trotz ihrer eingeschobenen Geschichten weder in Form noch Geisteshaltung etwas zu tun. Eher kann man hier das Heptameron der Margarethe von Navarra anführen.

Allegorisches Dichten findet sich in der Astrée, wird wirksam in der Clélie (Carte de Tendre) sowohl wie in nicht-idealistischen Romanen (Cyrano de Bergerac!). Das Mittelalter brachte neben anderem als bekanntestes Werk hervor den Roman de la Rose des Guillaume de Lorris und Jean de Meung. Über den Roman selbst s. Voretzsch[36]). Die angewendete Allegorie:

Ein Traum ist die Ausgangsstellung. Der Held tritt gewissermaßen aus seiner sterblichen Hülle heraus und kann nun, selbst ein Geist, sich in der Welt geisterhafter Wesen bewegen. Bald hat er aber alles Schemenhafte verloren, ebenso die anderen Wesen, die zugleich Zustand als auch handelnde Personen sind: Orgueil, Bel Accueil u. a. erscheinen als Personen. Eine Steigerung in den Beziehungen der beiden Hauptpersonen nach

---

[32]) Saran, Zur Komposition der Artusromane s. Bibl. S. 29 ff.
[33]) Olschki S. 111 betont die „Schubladentechnik".
[34]) Vgl. Löhmann.
[35]) Voretzsch Kap. XI, 3; Paris S. 82 Abschn. 50.
[36]) Voretzsch XIII, II, 2 Rosenroman. Auch Olschki: 181—184; Paris S. 160 Kap. V; Fr. Michel, Ausgabe des Rosenromanns S. 49.

Art der Carte de Tendre findet nicht statt. Das Verliebtsein kann auch nicht als »tendre« bezeichnet werden. Die Hindernisse auf dem Wege zur Geliebten bereitet nicht diese dem Liebenden, sondern andere Gewalten, die sie — eine Rose im Dornbusch — umhegen. Auch hier finden sich viele Verse. Gespräche werden durch Überschrift angedeutet. Der Redende wird genannt: Amant.

Im 13. Jahrhundert erfolgt die Umsetzung der Versromane in Prosaromane, die eine Verfallsstufe darstellen. In ihnen ist jeder einheitliche Aufbau verlorengegangen [37]).

5. Der italienische Roman.

Die italienische Literatur hat nicht so sehr durch die Form auf den französischen Roman gewirkt als durch den Ideengehalt und durch einige wenige Romanelemente.

Der einflußreichste Dichter war in dieser Beziehung Giovanni Boccaccio (1313—1375). Sein gedanklicher Einfluß besteht vornehmlich in der Schäferpoesie. Sein Ameto führt sie in klassisch-mythologischem Gewande fort. Innerlich hat seine Schäferpoesie jedoch nichts mit der des 17. Jahrhs. zu schaffen. Im Dekamerone [38]), dessen Quellen bis in die indische Literatur reichen, ist die Rahmenerzählung wieder erstanden. Im Ameto finden wir eine Mischung von Prosa und Poesie, die uns an Aucassin erinnert [39]). Die Fiammetta wird als erster psychologischer Roman bezeichnet [40]). Die Charakteristik des Romans s. bei Körting [41]). Wie im Ameto so in der Amorosa Visione und im Filocopo ist der Gang der Handlung fortwährend durch eingelegte Episoden zerrissen, so daß fast immer die Rahmenerzählung in Erscheinung tritt. Das Verdienst des Boccaccio ist, daß er versucht, die Handlung psychologisch zu begründen. Körting und Hatzfeld [42]) halten daher seine Werke für die ersten modernen Romane.

Sannazaro's Arcadia scheint in zwei Richtungen gewirkt zu haben: erstens auf Montemayor und seinen Roman, die Diana, zweitens auf d'Urfé selbst, aber nicht hinsichtlich der Komposition [43]).

Ariost hat in seinem Orlando furioso Anlage und Stimmung des altfranzösischen Stoffes völlig geändert. Deutlich zeigt sich griechischer Einfluß [44]). Einen weiteren Einfluß Heliodors findet Oeftering in

---

[37]) Olschki S. 113; Morillot im Petit de Juleville IV S. 407 ff.

[38]) Marcus Landau, Die Quellen des Dekameron, besonders S. 305.

[39]) G. Körting, Gesch. d. italienischen Literatur S. 525.

[40]) W. Küchler in der ZfSL 35 II S. 202 bei der Besprechung von G. Reynier, Le roman sentimental avant l'Astrée.

[41]) G. Körting, s. o. S. 549.

[42]) ib. S. 554; Hatzfeld S. 168 ... die verinnerlichte Liebesgeschichte, ... die bekanntlich von Boccaccio schon vorher mit Erfolg gepflegt worden war.

[43]) G. Reynier S. 167.

[44]) W. Küchler, Eine dem „Orlando Furioso" Ariosts entlehnte Episode im frz. Amadisroman, ZfSL 34 S. 274; Oeftering S. 40, 114.

Tasso's Gerusalemme liberata. Francesco Colonna erscheint Waldberg wichtig [45]). Er soll den Wert der Traumdarstellung erkannt haben.

6. Der spanische Roman seit 1500.

Im Gegensatz zum italienischen Roman hat der spanische auf formalem Gebiet wie auf dem Gebiete des Gefühlsmäßigen anregend und vorbildlich gewirkt. Für die allgemeine Entwicklung verweise ich auf Pfandl [46]) und Hatzfeld [47]).

1492 erschien in Sevilla „Carcel de Amor" von Diego de San Pedro. Der Roman ist wegen seiner Dreiteilung bemerkenswert:

I. allegorisch (Verlangen = Wilder Ritter; Liebe = Kerker)
II. Briefwechsel — reine Gefühlsdichtung
III. abenteuerlich im Sinne des Ritterromans.

Wichtig wegen ihres Aufbaus ist die „Cuestión de Amor" (1508—1512 in Neapel). Der Rahmen: zwei Edelleute streiten in Zwiesprache und Briefwechsel über ein prezióses Gesprächsthema. Er ist episodisch reich ausgeschmückt (Hirtenspiel mit verkappten historischen Persönlichkeiten!). Darstellung der Adelsgesellschaft Neapels.

Die Blütezeit der spanischen Literatur (1516—1555) [48]) bringt die „Diana" des Jorge de Montemayor, um 1550. Schäferliche Szenen finden wir auch in den Ritterromanen. Die „Diana" hat mit eigentlicher Schäferdichtung nicht mehr zu tun als die Arcadia Sannazaros; in ihren Gestalten zeigt sich, maskiert, die spanische Gesellschaft.

Der Dichter reiht eine Menge ähnlicher Episoden aneinander, läßt diese wieder durch Gesänge, Liebesklagen der Personen, durch Berichte und Erzählungen unterbrechen. Eine Entwicklung gibt es nicht; es gibt keine Spannung und keine Lösung.

Über Ähnlichkeiten und Unterschiede s. Pfandl [49]).

Die Diana ist von zwei Dichtern fortgesetzt worden; Gil Polo löst durch Liebestrank alle falschen Verbindungen und kommt zu einem glücklichen Ende. Weitere Fortsetzer des sentimentalen Schäferromans sehen wir u. a. in Cervantes „Galatea" (1585) und in der „Arcadia" des Lope de Vega. Diese ist vollgestopft mit vielem Wissenskram und Versen. Der griechische Roman beeinflußte beide Werke. In Lope's „Peregrino in su patria" hat sich neben der üblichen Art das Prinzip des plötzlichen Beginns mit folgender späterer Enträtselung der Personen durchgesetzt [50]). Unter Verwertung der griechischen Elemente zeigt sich der sog. Maurenroman modern. Natürlichkeit und Anmut zeichnen

---

[45]) Max Freiherr von Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich. I. Die Anfänge bis zum Beginn des 18. Jahrhs., Straßburg, Berlin 1906, S. 37.
[46]) Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur, s. Bibl.
[47]) Hatzfeld, Spanien, im Handbuch f. LitWiss., s. Bibl.
[48]) Pfandl, Nationalliteratur S. 63, S. 160.
[49]) ib. S. 81.
[50]) ib. S. 259/60.

ihn aus. Ich erwähne nur: Pérez de Hita: „Historia de los Bandos de los Zegries y Abencerrajes". Weitere Pastoralen zählt Fitzmaurice[51]) auf. Der Einfluß des griechischen Romans auf den spanischen muß als stark bezeichnet werden.

Der Amadis[52]) ist in drei Büchern um 1350 in Spanien bekannt. Die einfache ursprüngliche Anlage des Romans ist noch im 1. Buch zu erkennen, Spuren im zweiten. Der Grundgedanke hat sich durch alle Umgestaltungen hindurch unverfälscht erhalten: die Geschichte eines Helden, der, ein Kind der Liebe und von unbekannter Abkunft, sich durch Tapferkeit und Treue eine höchste Stellung in der Welt erringt. Der Roman schloß nicht mit der Hochzeit, sondern dem Tod des Amadis — das ist neu und wird doch gewöhnlich nicht bemerkt. Montalvo arbeitet den Roman um und erweitert ihn. Bei ihm dringen die Schlachtschilderungen ein (gegen Heiden und in griechischen Landen). Der Roman wird durch die Einschübe so aufgeschwellt, daß eine Inhaltsangabe unmöglich wird[53]). Gleichzeitig trägt er damit die Merkmale der verschiedensten Romangattungen in sich. Daß aber die französischen Dichter des 17. Jahrhs., deswegen „als Nachahmer und Neubildner aus der Schule des Amadis zu betrachten" seien[54]), halte ich für eine unhaltbare Meinung. Man muß auch bedenken, daß der Amadisroman selbst sein Gesicht im Verlaufe der Fortsetzungen und Übersetzungen (vgl. den französischen Amadisroman) völlig veränderte.

Ehe wir uns vom spanischen Roman trennen, möchte ich noch auf die „Lusiaden" (1572) des Portugiesen Camoëns (1542? bis 1580) verweisen. Sie sind eine Art Nationalepos für die Portugiesen, vielleicht in ähnlichen Gedanken verfaßt, wie la Calprenède einen Roman der Geschichte seines Volkes schreiben wollte: den „Faramond", oder wie Mlle de Scudéry in die Clélie eine Literaturgeschichte einschaltete, die deutlich die Lobpreisung der französischen Literatur zum Ziele hatte.

Die Haupthandlung[55]) bildet die Meerfahrt des Vasco da Gama nach Ostindien. Durch Naturbeschreibungen, mythologische Fiktionen (ilha de Venus), durch lange Erzählungen aus der portugiesischen Geschichte, die einmal Vasco da Gama dem König von Melnide und einmal Paulo da Gama den Eingeborenen von Kalikutt gibt, wird sie unterbrochen. Die zeitgenössische Geschichte wird in prophetischer Form von einer Nymphe erzählt.

7. Der französische idealistische Roman vor dem Erscheinen der Astrée.

Es handelt sich um die Zeit von ungefähr 1500—1610. Nachdem der mittelalterliche Roman immer mehr gesunken war, begannen fremde Einflüsse die Romanproduktion zu beherrschen. In dieser Zeit, in der das gesamte geistige Leben Frankreichs unter fremdem Einfluß stand, kann sich natürlich auch die Dichtung nicht dem Fremden entziehen.

---

[51]) J. Fitzmaurice-Kelly, Gesch. der span. Lit. Deutsche Übers. Heidelberg 1925.

[52]) Über die Geschichte des Amadis s. Braunfels in der Bibl.

[53]) Hatzfeld S. 159.

[54]) Braunfels S. 189/90.

[55]) Hatzfeld S. 156.

Neben dem Interesse für das Griechische treten besonders Spanien und Italien beherrschend in den Vordergrund. Zuerst sind es Übersetzungen, die den fremden Geist bringen, dann werden die fremden Werke nachgeahmt — und angeglichen! Die Astrée bedeutet den Abschluß dieser Periode, sie, die aus allen fremden Quellen schöpft, ist bereits als durchaus französisch anzusehen.

Die Übersetzungen.

Drei Strömungen lassen neuen Geist und neue Werke nach Frankreich dringen: die Antike, Italien, Spanien. Die Antike hat früher auf Italien und Spanien als auf Frankreich gewirkt. So kam es, daß neben den Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen bereits die in Italien umgearbeiteten, dichterisch weiter gebildeten (oder verbildeten!) Stoffe ins Französische übertragen wurden. Sie kamen nicht allein, sondern brachten einheimisches Dichten mit.

Wegweisend für die Erneuerung der Antike sind hervorragende Übersetzungen Amyots (1513—1593). Vgl. Lanson [56]). Er übersetzte die spätgriechischen Liebesromane, die einen maßgebenden Einfluß auf den heroisch-galanten Roman ausgeübt haben, er übersetzt Plutarch und weckt das Interesse an der römischen Geschichte.

Der Einfluß der übersetzten Werke Boccaccios ist in zwei Richtungen für den französischen Roman wichtig:

1. Der Roman „Fiammetta" stellt den ersten Versuch psychologischer Durchdringung dar. Er ist starker Ausdruck der in Italien bereits ausgebreiteten Sentimentalität — die sich von der französischen wegen ihrer größeren Sinnlichkeit unterscheidet. 1532 wird er ins Französische übersetzt und wird Vorbild für den ersten französischen Roman mit ausgeprägt sentimentalem Anstrich: «Les angoisses douloureuses qui procedent d'amour.» Verfaßt hat den Roman eine Frau: Hélisenne de Crenne 1538. Über den Aufbau der Fiammetta s. Kap. II, 5.

2. Durch den „Ameto" wird der schäferliche Gedanke weiter verbreitet. Auch hier verweise ich auf Kap. II, 5.

Der lateinische Roman des Aeneas Sylvius: Eurialus und Lukretia wurde mehrfach ins Französische übersetzt, s. G. Reynier [57]).

Gleichfalls aus dem Lateinischen wurde der „unsterbliche" Apollonius von Tyrus ins Französische übertragen. Die älteste Bearbeitung stammt von 1521 [58]). Wir erinnern uns dabei, daß der Roman auch dem französischen Mittelalter bekannt war und neben anderen Bearbeitungen [59]) in der Gestalt des Epos Jourdain de Blaivies bekannt wurde.

Anscheinend wesentlich stärker hat der spanische Einfluß auf den französischen Roman gewirkt. Im spanischen Ritterroman sehen wir

---

[56]) G. Lanson, Hist. de la litt. frçe. S. 273, s. Bibl.
[57]) G. Reynier S. 28—36.
[58]) E. Klebs S. 363.
[59]) ib. S. 412 ff.

einen dem heroisch-galanten Roman verwandten Vorläufer; der spanische Schäferroman ist neben dem „Pastor fido“ Guarinis und der „Arcadia“ Sannazaros, die beide wieder Vorbild für den spanischen Roman geworden sind, die direkte Überleitung zum französischen Schäferroman. Amyot übersetzte — vielleicht ein Beweis ihrer Bedeutung — die „Diana“ des Montemayor im Jahre 1578. Eine Reihe spanischer Romane sind, wie Reynier glaubhaft nachweist [60]) wichtig für den französischen Roman geworden. Ich nenne hier nur Diego Fernandez de San Pedro: Carcel de Amor (gedruckt 1492) und den „Tractado de amores de Arnalte e Lucenda“ (gedruckt 1491). Die größte Bedeutung kommt neben dem Schäferroman dem Amadis, dem Vorbild aller Ritterromane, zu.

1548 waren die ersten von Herberay des Essarts übersetzten (8) Bücher des Amadis de Gaule erschienen. Diese Übersetzung erschien so aus dem Nationalgeist geboren, daß später von französischer Seite Ansprüche darauf gemacht wurden, Frankreich sei das Ursprungsland des Romans (Gaule — Gallien) [61]). Immerhin hat der Roman durch die Übersetzungen ins Französische sein Gesicht verändert. Besonders eindringlich hat Küchler nachgewiesen, wie der neue Geist das Werk verändert [62]). Über die Entwicklung und den Aufbau s. auch Neubert [63]).

Der Roman ist durch zahlreiche Episoden erweitert, die ohne eigentlichen Fortschritt und kaum psychologisch begründet sind. In primitiver Art wird durch sie Spannung erzeugt. In der französischen Form ist der Stil verfeinert, die kalte indirekte Rede durch lebendige Dialogform ersetzt. Das Gefühlsmäßige wird dramatisch verstärkt. Neben dem Hauptpaare gibt es andere wichtige. Es gibt neben farblosen Gestalten auch Charaktere. Die Darstellung inneren Seelenlebens erlangt im Verlaufe der Zudichtungen immer mehr Raum. Immerhin finden wir sowohl bei Montalvo als bei Des Essarts noch Zauberwesen und die übliche Novellistik. Seereisen und Stürme ähneln denen bei Ariost [64]), während als typisch französisch die ausgedehnten Beschreibungen (schöne Paläste, malerische Szenerie, empfindsame Elemente) zu werten sind.

Dichtungen,

die aus dieser neuen Einstellung hervorgegangen sind.

Auch von ihnen nur einige Beispiele, um die Richtung anzuzeigen, die die Dichtung genommen hat. Als erstes Werk nenne ich den Roman von Martin Fumée: „Du vray et parfaict Amour“. Wie Küchler schon 1909 bemerkt [65]), hat Fumée sich Heliodor zum Vorbild genommen. Er ist ihm aber nicht sklavisch gefolgt, sondern hat von sich aus eine empfindsame Behandlung der wahren und vollkommenen Liebe versucht. Die Beschreibung eines Triumphzuges erscheint Küchler am meisten nachgeahmt.

---

[60]) G. Reynier S. 55—76.
[61]) Braunfels S. 187; dagegen Küchler, ZfSL 34 S. 274.
[62]) Küchler, ZfSL 35 I und II S. 202.
[63]) F. Neubert im Handbuch von Walzel S. 243 ff.
[64]) Küchler, ZfSL 34 S. 274/75.
[65]) Küchler, ZfSL 35, 37 S. 139 ff.

Wichtig ist nun die Verknüpfung von geschichtlichem Hintergrund und Handlung — eine Schwierigkeit, der der heroisch-galante Roman nicht gewachsen war (oder die er nicht überwinden wollte, vgl. die Äußerungen La Calprenède's und Mlle de Scudéry's!). Küchler meint, die Verknüpfung von Personen und Geschichte sei echt, der Roman enthalte eine Menge kulturhistorischer Einzelheiten[66]). Natürlich unterliegt der Roman, genau wie die Übersetzungen Amyot's, genau wie der heroisch-galante Roman der Versuchung, dem antiken Geschehen zeitgenössischen Geist und zeitgenössische Sitten einzuflößen, womit die Echtheit des Ortes der geschichtlichen Darstellung in Frage gestellt ist. Auch sonst finden wir in diesem Roman eine Kompositionsart, mit welcher die der Mlle de Scudéry stark übereinstimmt: die Einführung in medias res, den ständigen Wechsel von Handlung und Erzählung, allerdings maßvoller. Wir finden eine Beschränkung des Fabelmäßigen und der Abenteuer und damit eine Abkehr von mittelalterlicher Umformung antiker Romane! Die Personenzahl ist geringer als bei Heliodor. Wichtig erscheint das Kompositionsgesetz der Beschränkung im Orte (es trifft allerdings nur für den 2. Teil zu): die Handlung spielt sich in zwei Zimmern ab. Der 1. Teil enthält ein wildes Umherschweifen. Im 2. Teil bringen die Geschichten einige Bewegung.

Die Summe dieser Ergebnisse[67]): es ist eine Ähnlichkeit mit den späteren Romanen vorhanden, also besteht vermutlich Einfluß. Jedoch nur in formeller Hinsicht. In bezug auf das Gefühl, das noch stark in der Grundhaltung des 16. Jahrhs. befangen ist, bin ich anderer Meinung als Küchler.

Neben dem ritterlich-abenteuerlichen steht der Schäferroman. Wenn auch Neubert[68]) meint, daß die Schäferpoesie nur noch in der dramatischen Literatur vorhanden sei und allein in den kraftlosen „Bergeries de Juliette" des Nicolas de Montreux (1585—1598) einen gewissen Nachhall finde, so stellt Waldberg[69]) sogar drei Entwicklungsstufen der Schäferpoesie fest: 1. Ameto — Arcadia; 2. Amadis — Diana; 3. Hesiods Einfluß im heroisch-galanten Roman.

Der neue Geist.

Ganz im allgemeinen können wir sagen, daß der Roman beginnt, sich eingehend mit dem Menschen selbst, mit seiner Gefühls- und Gedankenwelt zu befassen. Das eigentlich Abenteuerliche tritt im gleichen Maße zurück. Oft scheint die Handlung nur ein Vorwand zu sein, der es ermöglicht, die Romangestalten in den verschiedensten Lebenslagen zu zeigen und dann ihre Gemütszustände aufzudecken. Deutlich zeigt sich ein psychologisches Bestreben, das, im Anfang noch plump, im Laufe der Entwicklung eine beachtliche Höhe erreicht; besonders dem Schäferroman kommt es darauf an. Der Platonismus stirbt im Laufe des 16. Jahrhs. immer mehr ab. Er weicht dem preziösen Petrarkismus. Reynier[70]) meint — etwas übertrieben, wenn man, wie es oft geschieht, Mlle de Scudéry gleich Preziösentum setzt; hält man dagegen Preziösentum für ein Gefühl, dem auch sie häufig unterliegt, so trifft das folgende

[66]) ib. S. 174 ff, 194/95.
[67]) ib. S. 214—218.
[68]) Neubert S. 270 in Walzels Handbuch.
[69]) Waldberg S. 152 ff.
[70]) G. Reynier S. 320.

zu — der prezöse Stil vernichte jede wahre Gefühlsdarstellung. Dann weist er darauf hin, daß nicht alle Werke in diesem Stil geschrieben sind, z. B. La Monophile ou Orphée triomphant de l'Amour (1597, gedruckt in Lyon, Verfasser unbekannt).

Die Astrée nimmt alle Strömungen auf, allerdings ist der platonische Gedanke, der stellenweise auftritt, bereits „gesucht und kalt, wie bei den späteren Romanen“ [71]). Neben dem sentimentalen Element stehen das ritterliche und das schäferliche, steht bereits die psychologische Erforschung. Sie sind natürlich in den einzelnen Romanen nicht völlig voneinander geschieden. Eine Ausschließlichkeit gibt es nicht. Wir haben daher unsere Betrachtung auf eine breitere Grundlage gestellt: der griechische Roman zeigte Abenteuerlichkeit und Sentimentalität zugleich, der mittelalterliche Roman verband eng Rittertum und Liebe. Es würde aber abwegig sein, die Quellen des realistischen Romans untersuchen zu wollen.

Der sentimentale Roman um die Jahrhundertwende.

Er ist einfach in der Komposition: eine Liebesangelegenheit, ein Hindernis, und, wenn der Ausgang glücklich ist, eine Hochzeit. Die Zahl der Personen ist gering: der Liebhaber, die Geliebte, Vater und Mutter des Fräuleins oder eine andere Autoritätsperson, bisweilen ein Rivale. So z. B. in «Les chastes et heureuses Amours de Clarimond et Antonide» von Des Escuteaux (1601), in «La vivante Filonie» von Faure (1605) u. a.[72]).

Der Stoff ist dürftig, die Ereignisse alltäglich. Charaktere in ihrer vielfältigen Struktur können die Dichter nicht darstellen. Die Liebesdarstellung ist konventionell. Das Lieben in einer Reihe (Astrée; im Drama: Racine) ist nicht bekannt. Eine psychologische Entwicklung fehlt fast völlig. Die von Küchler [73]) charakterisierten Romane gehören einer späteren Zeit an. Der Charakter des Liebhabers ist festgelegt, desgleichen der der Eltern (gr. Roman, Aucassin!). Beweglich ist nur der Charakter des Mädchens. Die Personen werden nicht in der Handlung, sondern in der Passivität des sentimentalen Zustandes dargestellt. Ein Unterschied zwischen dem griechischen und dem französischen Roman, hauptsächlich der späteren Zeit, auch noch zwischen dem spanischen Schäferroman und dem französischen ist vorhanden: der griechische Roman war beherrscht vom Gedanken an ein verhängnisvolles Schicksal (Orakelsprüche!). D'Urfé geht davon ab. Er hat Gestalten geschaffen, die dem Leben etwas näher stehen, die auch nicht einfarbig sind.

Briefe, Verse, lange Unterhaltung sind wie früher und später eingestreut. Die Handlung ist schwach und ständig unterbrochen und verzögert. Die Reden erscheinen manchmal als das Hauptsächliche. Auch die Themenstellung findet sich bereits. Man kann nur durch die Kunst des guten Sprechens gefallen (vgl. Hylas!). Ist man mit Sprechen müde, so schreibt man. Neben vielen anderen Arten herrschen Liebesbriefe vor. Den gleichen Stoff behandeln die Gedichte. Der Ton ist unpersönlich [74]). Entgegen Sorels Meinung (vertreten von Reynier[75])) finden sich gleiche Dialoge und Briefe noch nach 1627.

---

[71]) Neubert, Antikes Geistesgut S. 328.
[72]) G. Reynier S. 302, 303/04, 305.
[73]) Küchler im Archiv 123 (s. Bibl.) S. 95 ff Psych. Romane.
[74]) G. Reynier S. 315, 316, 317.
[75]) ib. S. 316.

Zwischen den Romanen um 1600 und der Bühne hat sicher ein gegenseitiger Einfluß bestanden. Der Stoff des Abenteuerromans eignet sich auch zur Dramatisierung, nicht jedoch die fade Sentimentalität des Hirtenstoffes der Romane. Die Pastoralen (vor der Astrée) sind in einem anderen Geiste geschrieben. Nach der Astrée sterben sie bald aus. Alexandre Hardy ist der bekannteste Dramatiker der Zeit[76]). Wir finden unter seinen Werken folgende Pastoralen:

Alphée ou la Justice d'Amour	1606
Alcée ou l'Infidélité	1610
Corine ou le Silence	1614
L'Amour victorieux ou vengé	1618

Seine Quellen sind die italienischen Pastoralen. Einige Pastoralen hat er aber selbst verfaßt. Die Romane haben etwas beigetragen[77]). Hardy war ziemlich selbständig in der Abfassung. Sein Sprachstil ist bereits ziemlich preziös[78]). Die Pastoralen sind rein „schäferlich" im Sinne der Verwendung von Satyrn und Nymphen — im Gegensatz zur Astrée. Das Kettenlieben (s. o.) findet sich.

Mit d'Urfé, der die Straffheit des dramatischen Aufbaus für den Roman nutzbar machen will, hört die Einfachheit der Komposition eines Du Souhait, Corbin und De la Regnerye auf. Novellensammlungen, die kurz vor der Astrée entstehen — „Amours diverses" (1596) von Nervèze u. a. — können nicht mit ihr verglichen werden. Alle Arten des ausländischen Romans brechen zu dieser Zeit in Frankreich ein, doch versteht man, die Stoffe zu französischen Romanen zu gestalten, nicht zum wenigsten durch die Form. Am Anfang dieses großen Prozesses steht die Astrée von Honoré d'Urfé.

---

[76]) E. Rigal, A. Hardy, s. Bibl.
[77]) ib. S. 234, 246.
[78]) ib. S. 619 ff.

III. Allgemeines über Romantechnik.

Ehe ich mich nun dem eigentlichen Thema zuwende, möchte ich noch einiges über Romantechnik sagen. Es möge dazu dienen, die Ausführungen über den französischen Roman auf einen Hintergrund zu projizieren, der von zeitlicher Bedingtheit möglichst frei ist. Gewisse allgemeine Regeln gelten für alle Zeiten.

I. Der Romanheld und der Dichter[1]).

„Der Träger der Idee, das Gefäß des Inhalts, ist der Held des Romans" (14). Er ist der Mittelpunkt des Dichtwerks. Haben wir einen Roman, der auf reiner „Erfindung" beruht, d. h. der nicht an irgendwelche tatsächlichen Geschehnisse anknüpft, so hat es der Dichter in der Hand, seinen Helden das Sprachrohr seiner Gedanken werden zu lassen. Doch im geschichtlichen Roman? Da ist es gut, wenn der Held des Romans eine Gestalt ist, die nicht im Vordergrunde des großen geschichtlichen Geschehens steht oder gestanden hat. Die durch die geschichtliche Wissenschaft festgelegten Gestalten, die „geschichtlichen Marmorbilder", wie Spielhagen sich treffend ausdrückt, gehören in den Hintergrund[2]). Es ist am besten, sich neue Gestalten zu suchen, die weniger verpflichten. Wird dieser Grundsatz nicht beachtet und ein Dichter nimmt geschichtliche Gestalten, ohne sich nach ihrem wirklichen Leben zu richten, so entstehen pseudo-historische Romane — vgl. die Clélie der Mlle de Scudéry! Die Dichterin verzichtet zunächst auf bekannte geschichtliche Persönlichkeiten, führt sie dann aber doch ein, füllt sie mit fremdem Geist — und macht sie lächerlich!

„Der Dichter ist von seinem Modell abhängig" (17/18). „Es entsteht sehr leicht eine Differenz zwischen dem inneren Bilde, das sich

---

[1]) Ich folge fast durchweg Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, von dem ich sagen muß, daß seine Erkenntnisse, die sich aus seiner schöpferischen Tätigkeit als Dichter ergaben, mir auch noch heute grundlegend erscheinen. Größtenteils gibt ihm recht auch das „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte" von Merker und Stammler, Berlin 1928/29, III S. 71—73 der realistische Roman. Wichtige Unterabteilungen: Epos und Roman S. 64, Chanson de geste und höfischer Roman; Abenteuerroman, Amadis-, Schäferroman; Rahmenerzählung.

[2]) Spielhagen a. a. O. S. 15.

der Dichter von seinem Helden gemacht hat, und seinem Modell" (23/24). Spielhagen verfertigt sich, ehe er an die Arbeit geht, eine Liste der handelnden Personen, sieht sie sich vom Leben ab, nimmt ihre Merkmale in Form eines genauen Steckbriefes auf, wohlgemerkt, nicht um diesen Steckbrief ins kleinste ausgemalt dem Leser darzubieten, sondern um die vorgenommene Gestalt nie zu vergessen [3]). Mlle de Scudéry bringt die Personen, die sie sich aus dem Leben absieht, porträtartig in den Roman — das lehnt Spielhagen mit Recht ab.

Spielhagen stellt als einzigen Plan genau den Inhalt des ersten Buches fest und geht dann an die Arbeit, das andere ergibt sich von selbst [4]). Vergleicht man im voraus damit kurz die Astrée und die Clélie, so muß man sagen, daß beide gleichfalls nach einem vorgefaßten Schema geschrieben sind, allerdings nicht mit der gleich genauen Befolgung. Die Princesse de Clèves hat keine Konstruktion von auffälliger Art. Sie verzichtet auf das feste Schema.

„Es gibt zwei Wege zur epischen Totalität — ein Roman soll eine Totalität bedeuten — Gestalten über Gestalten, Handlungen auf Handlungen. Oder, um die Sprünge zu verdecken: Reflexion, die der Dichter aus den im Roman geschilderten Zuständen, dem Charakter der dort auftretenden Personen, vielleicht auch aus seiner individuellen Erfahrung herleitet. Er kann auch die Reflexion mit seinen eigenen Empfindungen begleiten" (S. 67). Es sind zwei verschiedene Mittel, die getrennt und gemeinsam angewendet werden können, doch ist zu sagen, die Fälle, wo ein wahrhaft bedeutender Dichter beide Mittel mit derselben Energie zur Anwendung bringt, sind recht selten. Die Reflexion als eine Art Selbstzweck geht gegen den Roman [5]).

„Der Romanheld ist nötig wegen der Handlung, die jeden Roman füllen muß" (71), „er ist das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht" (72), er ist die Grenze der ins Weite strebenden epischen Kraft und zugleich die Schranke gegen das Hereinbrechen des Unorganischen, des Grenzenlosen — von ihm hängt das Gelingen des Kunstwerkes ab [6]).

Der Dichter darf sich im Verlauf der Arbeit nicht von seinem Helden trennen, sonst kann es geschehen, daß der Held ganz wo anders hingelangt, als der Dichter ursprünglich gewollt und der Leser erwartet hat. Der Dichter hat sein vorgenommenes Ziel geändert — wenn er überhaupt noch ein Ziel vor Augen hat [7]).

„Kommen Widersprüche oder Sprünge, so verschmäht es auch der gute Dichter nicht, Reflexion anzuwenden" (77). Dann ist sie gewöhnlich unkünstlerisch. Übersicht ist im Roman unbedingt erforderlich — vgl. auch die scharfe Betonung dieses Grundsatzes bei Honoré d'Urfé

[3]) ib. S. 25—27.
[4]) ib. S. 29/30.
[5]) ib. S. 68/69.
[6]) ib. S. 73.
[7]) ib. S. 74/75.

und Heliodor — „sie wird illusorisch, wenn der Dichter den Leser zwingt, fortwährend seinen Standpunkt zu ändern, so daß eben, was noch eine Höhe war, zur Tiefe wird" (85/86). Mlle de Scudéry verfällt in diesen Fehler, da sie denkt, ihren Roman dramatischer zu gestalten, wenn sie Höhe- und Tiefpunkte hart und häufig aufeinander folgen läßt.

Es gibt nur ein gutes episches Mittel: der Dichter muß Gestalten schaffen und diese Gestalten handeln lassen. Das Handeln bietet den Maßstab für alle Zeiten [8]).

Es ist gut, wenn der Roman sofort in medias res führt, der Leser kann sich auf Grund des „Materials", das der Roman liefert, selbst sein Urteil bilden [9]). Die Clélie sowohl wie die Astrée führen sofort in medias res — aber nicht damit sich der Leser selbst mit den Gestalten vertraut mache; dies wird anschließend durch lange Nacherzählungen gründlich nachgeholt. Das Nachholen des früheren Lebens der Personen ist gewöhnlich eben so unnötig, wie das Wiederholen des Vorhergehenden [10]).

II. Das Gebiet des Romans.

„Der Roman dient dazu, den Menschen in seiner Totalität, die Menschheit, die nur in der Gesamtheit existierenden Individuen darzustellen" (48). „So muß der epische Dichter ins Breite gehen, doch nicht ins Grenzenlose — sein Roman soll vielmehr ein streng umschlossenes Ganze sein, in sich abgeschlossen durch den Helden und die Handlung" (100). Wie hat sich nun der historische Dichter zu verhalten? Muß er die Zeit seines Romans schildern, muß er die Sitten seiner Zeit streng von seinem Werk fernhalten? Spielhagen sagt S. 13:

„... auch der historische Dichter kann im Grunde nichts anderes, als dem Jahrhundert und Körper seiner eigenen Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen, d. h. er wird bei der Wahl seines Stoffes, wenn anders noch von Wahl die Rede sein kann, dem Geist seiner Zeit Rechnung tragen und in dem Buch der Geschichte ein Kapitel aufgeschlagen, welches, mutatis mutandis, in demselben Geiste und Sinn geschrieben ist wie das Kapitel seiner Zeit."

Tatsächlich ist es so, daß gewöhnlich nicht nur die Dichter sich den ihnen innerlich passenden Stoff wählen, sondern daß sie ihn auch mit ihrem Geist, dem Geist ihrer Zeit füllen, daß sie damit die zeitliche Welt ihres Romans verwischen, zerstören — denken wir nur daran, wie in Martin Fumées Roman, der sich stark auf Heliodor bezog, durch die religiösen, moralischen und philosophischen Vorstellungen seiner Zeit die Echtheit des „Milieus" in Frage gestellt wurde!

Wenn für den Roman Handlung gefordert wird, so wird er, eben durch die „epische Breite", noch lange kein Drama. Ja, der Roman ist dem Drama direkt entgegengesetzt und ein Romanstoff kann nicht zugleich ein Dramenstoff sein — so mußte Hardy an der Dramatisierung

[8]) Spielhagen a. a. O. S. 89.
[9]) ib. S. 91/92.
[10]) ib. S. 99.

des Stoffes der Äthiopischen Geschichten wie jeder andere vor und nach ihm scheitern [11]). Hierin unterscheidet sich der Roman wesentlich von der Novelle, wo es mehr auf das Geschehen als auf die Erfassung eines Zeitabschnittes einer Welt ankommt [12]).

Über die Reflexion ist noch zu sagen: die epische Innerlichkeit ist immer reflektiert, das Ausdrucksmittel — ein sekundäres — ist Stimmung und Reflexion. „Sie sind konstitutive Aufbauelemente der Romanform". Werden sie Selbstzweck, zersetzt ihr undichterischer Charakter jede Form [12]).

Und wie ist es mit der Wahrscheinlichkeit? Muß alles wahr sein? Morillot [13]) meint: in jedem Roman muß es Irreelles geben, das muß aber wahrscheinlich sein. «Il faudra enfin et surtout que cette manière à la fois vraisemblable et irréelle s'offre à nous sous la forme d'un récit d'aventures: là est le point essentiel.» Nun werden wir es um so eher verstehen, warum sich d'Urfé und besonders Mlle de Scudéry stets bemühen, alles eingehend zu begründen.

Schließlich besteht noch die große Schwierigkeit hinsichtlich des Unterschiedes zwischen Idee und Wirklichkeit in ihrem zeitlichen Verlauf. Zur Überwindung dieses Zwiespaltes kennt das beginnende 17. Jahrhundert nur das Nacherzählen von Lebensläufen, die alle wichtig erscheinenden Ereignisse in sich schließen. So ist denn die „Erinnerungsgabe" dieser Romangestalten übermenschlich. Die zweite Möglichkeit, das Vorausschauen, das Sich-Notwendig-Entwickeln aus gegebenen Tatsachen ist, da man noch zu unpsychologisch ist, nicht vorhanden. Ein Schritt auf diesem Wege stellt die Princesse de Clèves dar, die sich darin weit von den beiden anderen Romanen entfernt.

---

[11]) Vgl. auch Spielhagen a. a. O. S. 245 ff.
[12]) ib. S. 285.
[13]) Morillot in Petit de Juleville a. a. O. S. 407.

IV. Der französische idealistische Roman im 17. Jahrhundert.

1. Allgemeiner Überblick über seine Entwicklung in Frankreich.

Im folgenden soll keine Literaturgeschichte gegeben werden. Die Betrachtung diene vielmehr nur dazu, in die Zeit von der Astrée bis zur Princesse de Cleves einzuführen, vor allem einen kurzen Vergleich zwischen dem idealistischen Roman und dem realistischen vorzunehmen.

Die Astrée soll ja am Anfang einer Romanepoche stehen. Von ihr geht eine Reihe „idealistischer" Romane aus, die bald so verschroben sind, daß sie die Kritik der Zeitgenossen herausfordern [1]). Ein Gegengewicht gegen diese Romangattung scheint im realistischen Roman zu entstehen. So die allgemeine Annahme, die ich nicht angreifen will, deren Schwächen aber auch nicht verborgen bleiben sollen.

Fragt man sich nämlich nach dem, was den realistischen vom idealistischen Roman unterscheidet — und man sieht vorläufig davon ab, daß der realistische Roman sich ausschließlich mit der bürgerlichen Welt beschäftigt —, so muß man bald merken, daß neben dem naturgemäß stärker hervortretenden realistischen Element alle sonstigen Unterscheidungen recht hinfällig sind. Man sagt: der idealistische Roman sei lang, der andere kurz — der Francion Charles Sorels hat 12 Bücher, die Princesse de Cleves nur vier kleine! Was den Inhalt der rein realistischen Szenen betrifft, so finden wir sie auch in der Astrée ebenso gut (die Astrée hat aus fast allen Quellen geschöpft), wie wir bei Sorel idealistische Züge antreffen; der Aufbau bei Scarron ist rein idealistisch. Das wundert uns nicht; denn sowohl der idealistische Roman wie auch der realistische hat aus dem griechischen und den spanischen Romanen geschöpft [2]). Gibt es da eine Grenze? Weiter ist noch zu beachten, daß

[1]) Ich verweise auf Sorel, Scarron, Furetiere, Molière, Boileau.

[2]) Da ich mich vorgenommen mit dem idealistischen Roman befasse, habe ich in dem betreffenden Kapitel darauf verzichtet, den realistischen Roman in Spanien zu erwähnen. Ich möchte darum hier für das Verständnis mitteilen, daß die wichtigsten und einflußreichsten spanischen realistischen Romane sind: Diego Hurtado de Mendoza, Lazarillo de Tormes; Mateo Aleman, La Vida y Hechos del Picaro Guzman de Alfarache; Andre Perez de Leon, Libro de entretenemiento de la picara Justina; Francisco Gomez de Quevedo y Villegas, Historia y Vida del gran Tacaño, Pablo de

die französische Gesellschaft am Beginn des 17. Jahrhunderts so ausgesprochene Züge aufweist, daß wir sie notgedrungen in jeder Art von Darstellung antreffen müssen.

Aber natürlich sind die Unterschiede vorhanden, sie sind auch ziemlich klar sichtbar. Einige Vertreter beider Richtungen mögen uns als charakteristische Beispiele dienen! Wir werden sehen, daß sie im allgemeinen die Erben der Astrée sind, daß diese Erbschaft jedoch verändert worden ist.

Einige charakteristische Züge des idealistischen Romans:

Die Stimmung ist feierlich, schwer schreitet er einher wie das Heldenepos. Wir werden gewöhnlich in medias res geführt — vgl. Astrée, Clélie, Faramond —, dann kehrt der Dichter zurück. In langen Reden und Erzählungen erklärt er uns alles, was wir nach seiner Meinung wissen müssen [3]). Die eigentliche Handlung wird mit anderen Geschichten und Episoden überladen, die aber doch irgendwie zum Ganzen in Beziehung gesetzt werden. Sie unterbrechen [4]) die eigentliche Erzählung — was man genau genommen gar nicht sagen kann; denn z. B. bei der Astrée nehmen sie einen größeren Raum ein als die Hauptgeschichte. Ja, man kann noch mehr sagen — und dieses findet man gewöhnlich nicht in den Literaturgeschichten: in der Astrée sind die Nebengeschichten mit der Hauptgeschichte so verquickt, diese ist so wenig ohne jene zu denken, daß wir zu der für ein Dichtwerk merkwürdigen Konstruktion eines Satzgefüges kommen. Der Hauptsatz ist die Haupthandlung, die Nebensätze sind die Geschichten. Der „stilistische" Fehler, den man d'Urfé wie seinen — zeitlichen — Nachfolgern vorwerfen könnte, ist, daß er seine Nebensätze inhaltsreicher gestaltet als den Hauptsatz. Dieser Grundsatz der eingeschobenen Geschichten verschiebt sich später zuungunsten des gesamten Werkes, indem ein innerer organischer Zusammenhang verloren geht, ja, die Geschichten hinsichtlich ihrer Geschlossenheit und ihres Inhalts die Haupterzählung weit in den Schatten stellen. Sie sind zwar nicht so zahlreich wie in der Astrée, z. B. in der Kleopatra von La Calprenède ungefähr ein Dutzend, dafür sind sie dort eigentlich selbständige Romane. Manchmal spinnen die Hauptpersonen den Faden weiter, oft treue Knappen, Diener, Boten oder die vielen Verwandten und Vertrauten, die die Hauptpersonen haben.

Ein gewisses Bemühen um psychologische Deutung und Durchdringung ist dem idealistischen Roman nicht abzusprechen. Wir erinnern uns dabei, daß auch der spanische Roman psychologische Analysen versuchte, daß bei Boccaccio eine gewisse psychologische Motivierung vor-

---

Segovia; Guevara, El Diablo cojuelo ...; Don Manuel, Conde Lucanor; Cervantes, Don Quijote. Auch Neubert, Frz. LitGesch. S. 299 sieht die Vorläufer für den realistischen Roman in Spanien.

[3]) Vgl. dazu den Allgemeinen Teil!

[4]) Ähnliches sahen wir schon im Mahābhārata, s. Ind. Roman.

handen war. Neubert[5]) behauptet, daß die Nachfolger d'Urfés ihre Gestalten gröber zeichnen. Das ist nur bedingt und teilweise richtig. Wenn er sagt: erst die eigentliche Hochklassik sollte in den Romanen der Gräfin La Fayette die psychologische Finesse wieder zu Ehren bringen, so stimmt das im Hinblick auf die Clélie nicht ganz. Ich habe in dieser eine ganze Reihe von Stellen gefunden, welche ein Geschick für psychologische Darstellung verraten. Schließlich hat es sich die Dichterin in ihren Porträts doch nicht so leicht gemacht. Es bleibt mir noch übrig, auf die ausgezeichnete Untersuchung Küchlers zu verweisen[6]), in der er sich mit vier kleinen psychologischen Romanen beschäftigt: 1. Diverses affektions de Minerve von d'Audignier (1625); 2. La Floride von Du Verdier (1625); 3. La Chrysolite von Marechals (1627); 4. Les galanteries de la cour von Du Bail (1644).

In diesen Romanen findet Küchler keine idealisierten Menschen, keine Puppen. Die Romangestalten sind anscheinend wirkliche Existenzen (95). Der wichtigste ist die Chrysolite[7]). Die Handlung ist bewußt gedacht, sie enthält nichts Wirkliches. Die Menschen, die sie darstellt, sind aber möglich, nicht die üblichen angenommenen Könige, Helden, Prinzessinen. Es zeigt sich in hohem Maße eine Gemeinschaftlichkeit des Dargestellten mit dem Wesen der Zeit und ihrer Menschen. Wir haben hier endlich die Möglichkeit des Sich-Erkennens, die einem jeden gegeben ist (102). Im übrigen ist die Kompositionskunst nicht groß (S. 100).

Gomberville, dessen Hauptwerk „Polexandre"[8]) ist, sucht die unzusammenhängenden Erzählungen des Mittelalters zu ersetzen durch eine geschicktere und verwickeltere Haupthandlung; er hat sich noch mehr bemüht, die dramatische Einheit[9]) mit der romanhaften Vielheit zu vereinigen. So macht er große Anstrengungen, das Zusammentreffen von ungefähr 50 Romangestalten — vgl. dazu die Personenzahl der Astrée! — zu begründen. Sie gehören allen Ländern der Welt an — der eindeutig nationale Gedanke ist also wieder verlassen; daß er nicht verschwunden ist, zeigt der Faramond; natürlich ist es schwieriger, eine Reihe von Gestalten aus den verschiedensten Teilen der Welt an einem Ort zusammenzuführen, als die Bewohner einer und derselben Gegend — und sie, nachdem sie sich getrennt haben, wieder zusammenzuführen. Ich sagte eben, daß La Calprenède im Faramond völlig national sein will.

---

[5]) Neubert, Frz. LitGesch. S. 299.

[6]) W. Küchler, Zu den Anfängen des psychologischen Romans in Frankreich. Im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 1909 Nr. 123 S. 88 ff.

[7]) Vgl. auch Körting Bd. II 5. Kap. S. 132 ff.

[8]) Zum erstenmal vollständig gedruckt 1637.

[9]) Morillot im Petit de Julleville S. 412 weist auf die Beziehungen hin, die zwischen der Tragödie Corneille's und den Romanen La Calprenède's, besonders der Cléopâtre, bestehen. Er hebt hervor die Einheit des Ortes und die begrenzte Zeit.

Er läßt aber, gleichsam als Huldigung für die Größe der Franken, fremde Fürsten aus den Ländern der Antike zum Rhein eilen. Er ist somit vor die gleiche Schwierigkeit gestellt.

So wie Gomberville versucht, die verschiedenen Episoden seiner Handlung miteinander zu verbinden, so bemüht er sich gleichzeitig, die Handlung dramatisch[10]) zu gestalten, indem er die Neugier des Lesers erweckt. Der Erfolg ist Unausgeglichenheit und Verwirrung. Briefe, die wir zahlreich, aber nicht die Handlung fördernd (!), in der Astrée trafen, spielen auch bei ihm noch keine große Rolle, um so mehr bei La Calprenède.

Die Romane La Calprenèdes[11]) sind: Cassandre[12]) (1644—50), Cléopâtre (1647 und folgende Jahre), Faramond (1661—70). Sie sind samt und sonders langatmig. Ein kurzer Überblick zeige das Verhältnis der Hauptgeschichte und der Nebengeschichten zueinander in der Cassandre[13]):

Ein Kampf führt uns gleich mitten in die Handlung[14]). Die Helden erzählen sich ihr Leben. Diese Darstellungsart wiederholt sich ständig. Man trifft Ritter, mit denen man sich schlägt und die ihr Leben erzählen. Vor allem Lysimachus trifft alle Personen und erfährt von ihnen die wichtigsten und weniger wichtigen Ereignisse aus ihrem Leben. Die Ritter schwärmen nur so in der Gegend herum. Überall sieht man sie auftauchen. Man schlägt sich, man befreit sich. Jeder Verwundete wird in das Haus des Polemas getragen. Stets verwundet man sich fast tödlich. Man raubt junge, schöne Mädchen, die natürlich dann alles erzählen, was sie mitzuteilen haben. Häufig werden die Geschichten unterbrochen. Der ruhende Pol in diesem Roman ist das Haus des Polemas, das damit die Einheit des Ortes darstellt. Die Helden, die weniger zahlreich sind als bei d'Urfé, treffen sich hier. Lysimachus ist der Mittelpunkt, um den sich alle Geschichten gruppieren. Mit der Belagerung von Babylon wird der Knoten gelöst[15]). Besser als d'Urfé hat La Calprenède

---

[10]) Neubert, Frz. LitGesch. S. 297 sagt über den heroisch-galanten Roman: Überall dominiert zunächst das Gesetz der bewußten Steigerung der Effekte.

[11]) Gute Inhaltsangaben der wichtigsten Romane der Zeit finden sich in der Gesch. d. frz. Romans im 17. Jahrh. von Körting, s. Bibl.

[12]) Oeftering sagt über den Einfluß Heliodors auf Calprenède, daß die Cassandre direkte Entlehnungen aufweise (S. 72), daß von den vier Geschichten der Cléopâtre die erste stoffliche Heliodor verwende, daß — wie leicht verständlich — im Faramond nicht viel zu finden sei.

[13]) Den Faramond gebe ich in kurzer Übersicht als Anhang zur Clélie, da er inhaltlich am weitesten vom antikisierenden heroisch-galanten Roman entfernt ist. Er zeigt trotzdem die gleiche Kompositionsweise und verallgemeinert so die Ergebnisse dieser Arbeit und stützt sie.

[14]) Vgl. damit den Faramond. Man könnte Satz für Satz bei einer Besprechung dieses Werks verwenden, obwohl das Dargestellte zeitlich und örtlich verschieden ist.

[15]) Im Faramond ist es die Einnahme von Köln, die den Knoten löst.

die drei Einheiten des Theaters zu wahren gesucht, es fragt sich nur, ob zum Vorteil für seinen Roman. Jedoch kann man feststellen, daß er nach einem festen Plan gearbeitet hat, wie Körting annimmt, als erster; doch meine ich klar zeigen zu können, daß d'Urfé ihm darin, wenn auch nicht so starr, vorausgegangen ist.

Einleitung und Ende der Nebengeschichten bedienen sich typischer Redewendungen, was wir besonders nachher bei der Clélie sehen können. Versdichtungen[16]) sind im Gegensatz zu d'Urfé, dessen Gedichte gesammelt ein ganz stattliches Bändchen ergeben würden, selten.

Der realistische Roman.

Die meisten der realistischen Romane sind in der Tat kürzer als die idealistischen. Um eine Intrige, die oft so arm ist, daß sie unter der Masse des Ganzen einfach verschwindet, kreist eine Menge von Episoden, die jedoch nicht da sind, um ein gestelltes Thema nach allen Seiten hin erschöpfend zu behandeln[17]), sondern um den Leser durch den Geist, die Fröhlichkeit und Ungebundenheit zu unterhalten. So ist also eine vorgefaßte Komposition nicht nötig, ja, würde nur stören. Die verwirrende Fülle der Episoden ist nicht geordnet. Ein wirklich grundsätzlicher Unterschied ist, wie ich schon bemerkte, der gesellschaftliche Stand der Romanhelden. Der realistische Roman nimmt seine Stoffe aus dem bürgerlichen Leben, aus der Gegenwart[18]). Der Romanheld ist wenig charakterisiert, die Handlungen sind alltäglich, die Romane sind oder erscheinen häufig unvollendet.

Beide Romangattungen haben gemeinsam: „... nicht selten eine allzu verwickelte Handlung, eine mit schwankenden Gestalten überfüllte unbestimmte Szene, die Einführung der undichterischen personnages déguisés, trockene Gespräche und lange moralisierende Disgressionen, vor allem die Einschaltung, und zwar sehr mechanische Einschaltung, von Nebenerzählungen fremdartigen Charakters; die Häufung retardierender Momente in Form von Unglücksfällen — Schiffbrüchen, Beraubungen, Entführungen —, letztere ebenso häufig bei Sorel und Scarron wie zu Boileaus Ergötzen im Grand Cyrus."[19]). — Die Astrée hat auch retardierende Momente, doch bedient sie sich dieses Mittels etwas vorsichtiger.

Scarron ist ein Dichter realistischer Romane — vielleicht der wichtigste. Und trotzdem könnte man sich fragen, ob nun sein „Roman comique" realistisch oder idealistisch sei — wenn man nämlich vom

---

[16]) Wir haben hier also wieder die Sitte des Einstreuens von Dichtungen, die uns von frühester Zeit an durch alle Literaturen begleitete.

[17]) Am eindeutigsten waren in dieser Beziehung die Rahmenerzählungen.

[18]) Der idealistische Roman ist teilweise recht wirklichkeitsfern. Vgl. auch Pfandl, Nationallit. S. 77. Die Ursache dieser Dichtung ist nicht Idealismus, sondern Illusionsbedürfnis.

[19]) Körting, Gesch. d. frz. Romans im 17. Jahrh. Bd. II S. 5/6.

Stand der Personen absieht. Es bleibt unbestritten, daß das Ganze zur realistischen Gattung zu rechnen ist. Doch muß man feststellen, daß nicht nur ein großer Teil der Dichtung, hinsichtlich der Handlung sowohl als auch der Charakterzeichnung, als idealistische Darstellungsweise anzusprechen ist, sondern auch die Komposition ist dem bekämpften idealistischen Roman entlehnt. Die Komposition des Roman comique zeigt alle Schwächen der genannten Art. Wie bei La Calprenède oder Mlle de Scudéry wird auch bei Scarron die Haupthandlung durch eine Fülle von Episoden erstickt, deren Vorhandensein nicht immer berechtigt erscheint. Teilweise werden sogar Erzählungen eingeflochten, die sich nicht organisch in den eigentlichen Roman einfügen und nur zur Verzögerung und künstlichen Erhöhung der Spannung [20]) — wenn nicht der gänzlichen Ertötung — dienen. Der einzige, der sich ziemlich spät von dem von der Astrée ausgehenden Einfluß freigemacht zu haben scheint, ist Furetière. Sein „Roman bourgeois" ist von 1666.

Wir können einen Abschluß dieser ganzen Periode ungefähr um das Jahr 1660, das Erscheinen der „Epîtres" Boileaus, ansetzen [21]). Mit seiner Kritik trifft er den preziösen Roman tödlich, indirekt damit auch den realistischen. Daß der idealistische Roman selbst nicht starb, zeigt das Werk Mme de La Fayettes: die Princesse de Clèves. Ob zwischen ihr und der Astrée sowohl wie der Clélie noch Beziehungen bestanden, wird die weitere Untersuchung zeigen. Hier möchte ich noch auf die Frage zu sprechen kommen, ob die Princesse de Clèves Lebenserinnerungen enthalte. Tatsächlich gehen dem Erscheinen des Romans eine größere Menge Memoiren voraus, vgl. auch R. Burkart [22]), welche glaubt, daß Mme de La Fayettes Stil dem der Memoiren gleiche. Auch sie beantwortet die Frage nicht voll bejahend, während Schürr [23]) wirkliche Lebenserinnerungen erst in der Zeit nach der Princesse de Clèves verfaßt glaubt.

Wenige Worte noch über das Gefühl. Mehrfach kam schon zum Ausdruck, daß der Platonismus der Renaissancezeit verdrängt wird durch das neue Lebensgefühl, den Petrarkismus, der Liebe gleich Leid setzt. Dieses verschrobene Gefühl zeitigt auch einen entsprechenden Ausdruck, sage Stil: das Preziösentum [24]). Immerhin herrscht dieses Gefühl nicht allein! Es ist nur in Mode und drängt sich damit ins Licht der gesellschaftlichen Salons. Daß daneben die Pflanze reinen Gefühls nicht ver-

---

[20]) Man bedenke auch die Anerkennung, die Mlle de Scudéry dem Dichter dadurch zollt, daß sie ihn in ihre „Porträtgalerie" aufnimmt!

[21]) Morillot im Petit de Juleville Bd. V S. 550 ff betont die Romanfeindschaft der école classique — Molière, Boileau. Der Erfolg sei gewesen: plus de brièveté et plus de naturel. Somit entsteht ein Geistesunterschied zwischen der Clélie und der Princesse de Clèves, der sich auch äußerlich in der Form zeigt. Anklänge seien vorhanden.

[22]) Burkart S. 13 und 194.

[23]) Schürr, Die erzählende Lit. Frankreichs S. 256.

[24]) Neubert, Frz. LitGesch. S. 291.

kümmerte — der realistische Roman hat es nicht! — zeigt Neubert[25]): „Der Platonismus stirbt nicht, die Geistlichen bemächtigen sich seiner: Camus, der in seinen Romanen die Liebe voll Zartheit, Respekt und Begeisterung feiert, aber stets so, wie es sich für einen Disciple de Platon geziemt."

---

[25]) Neubert, Antikes Geistesgut in der frz. Lit. S. 330.

Lebenslauf.

Als Sohn des Montageinspektors Otto Ninow und seiner Ehefrau Maria, geb. Kleppek, wurde ich, Otto Ninow, in Dessau am 30. Oktober 1907 geboren und im evangelischen Glauben erzogen. Ich besuchte bis Ostern 1918 die Mittelschule und trat dann in die Friedrichs-Oberrealschule zu Dessau ein, die ich Ostern 1927 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um Philologie zu studieren. Ich besuchte die Universitäten Marburg (Lahn), Wien und Halle. Hier bestand ich am 20. November 1931 die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an Höheren Schulen. Nach Beendigung meines Vorbereitungsdienstes bestand ich am 24. März 1934 die pädagogische Prüfung und wurde am 1. April 1934 zum Studienassessor ernannt.

Meine wissenschaftliche Ausbildung verdanke ich vor allem den Herren Professoren Busch, Deutschbein, Elster, Helm, Spitzer, Wrede in Marburg, Kluckhohn, Redlich, Srbik, Wurzler in Wien, Baesecke, Becker, Ritter, J. F. Schneider, Voretzsch, Weyhe in Halle.

Die Anregung zu dieser Arbeit erhielt ich von Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Voretzsch, dem ich auch für vielfältige Förderung dabei zu größtem Dank verpflichtet bin.